Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen Abteilung der hohen
philosophischen Fakultät der
Universität Basel

vorgelegt von

Louis Erlacher aus Basel

Buchdruckerei P. Heinzelmann - Liestal - 1932

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit

Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät der
Universität Basel

vorgelegt von

Louis Erlacher
aus Basel

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. F. Zinkernagel und Ed. Hoffmann-Krayer.

Basel, den 23. Oktober 1931.

SALIN, Dekan.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

VORWORT.

Eine Untersuchung über Romantechnik hat sich zum Vorneherein auf zwei wesentlich voneinander verschiedene Gebiete des darstellenden Schaffens zu richten: einerseits auf die Komposition des epischen Dichtwerks, und anderseits auf die Charakteristik der darin gezeichneten Personen. Da in Hinsicht auf das Werk Thomas Manns das zweite dieser Teilgebiete in der ausführlichen Schrift von Hans Armin Peter: „Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst" (Bern 1930) eine eingehende Untersuchung erfahren hat, kann sich die vorliegende Arbeit auf den andern Teil beschränken, der das Werden und den Aufbau des Dichtwerks zum Vorwurf hat.

Die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge der künstlerischen Absichten mit den Ideen der Zeit sind in einem ersten Kapitel kurz zusammengefasst, auf Grund von Bekenntnissen des Künstlers selbst sowie anderer Arbeiten, die diese philosophische Seite des Problems behandelt haben, so vor allen Dingen W. Alberts: „Thomas Mann und sein Beruf" (Leipzig 1913) und besonders C. Helbling: „Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung. Eine Studie über Thomas Mann" (Bern 1922); dann auch der wertvolle Aufsatz Fritz Strichs in „Dichtung und Zivilisation" (München 1928); und schliesslich die einen speziellen, doch wichtigen Teil dieses Fragenkom-

plexes herausgreifende Dissertation von G. Jacob: „Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Dekadenz“ (Leipzig 1926).

Im zweiten Kapitel, das die eigentliche Entstehung des Dichtwerks zum Thema hat, soweit sie als bewusster Vorgang in Betracht kommen kann, fusst die Darstellung auf Aussagen des Verfassers sowie auf Feststellungen an Hand der Werke selbst. Letzteres ist naturgemäss in noch stärkerem Masse der Fall im letzten Kapitel, das sich mit dem epischen Aufbau der Novellen und Romane befasst. Einzelne Hinweise, die sich in der kleinen, aus dem Jahre 1907 stammenden Schrift von Alexander Pache über „Thomas Manns epische Technik“ befinden, konnten dabei verwendet werden, wie das an Ort und Stelle vermerkt ist.

Allen denjenigen, die mich bei der Ausfertigung meiner Arbeit angeregt und gefördert haben, sei zum Schlusse an dieser Stelle der beste Dank ausgesprochen; dies gilt in ganz besonderem Masse Herrn Prof. F. Zinkernagel, mit dessen Zustimmung diese Dissertation entstand, und dem ich mich für mannigfachen wertvollen Rat, für viele interessierte Hinweise und Anregungen sehr verpflichtet fühle.

Erstes Kapitel.

Der Einfluss der Zeit.

Kein Künstler wird sich in seinem produktiven Schaffen dem Einfluss der Zeit verschliessen können; denn zum Wesen des Produzierens gehört der Wille zum Hervortreten, zur mitteilsamen Wendung an die Menschen, und dieser Wille allein bedingt schon ein gewisses Sicheinfügen, Sichanpassen an die Formen menschlicher Gemeinsamkeit. Um einen Künstler in seinem Wesentlichen zu erfassen, ist es also notwendig, die wichtigsten Strömungen der Zeit zu erkennen, die bewusst oder unbewusst auf ihn eingewirkt haben können.

Thomas Mann leistet uns in diesem Bestreben selbst die besten Dienste. Es gibt kaum einen zweiten Künstler, der sich derart und so oft mit dem Problem des eigenen Künstlertums abgegeben hat; keinen, der in theoretisierenden Schriften so offen die Wurzeln dieses Künstlertums aufgedeckt und trotz nachfolgendem elenden Gefühl sich innerlich festgelegt und blossgestellt hat.

Im geistig Wesentlichen bekennt er sich[1]) als rechtes Kind des Jahrhunderts, in das die ersten 25 Jahre seines Lebens fallen, des neunzehnten Jahrhunderts. Und so bilden denn auch die „Atmosphärilien" dieses abgelaufenen Zeitalters (Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor) in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile seines Seins. Die entscheidende Mitgift aber, die er von ihm empfing, ist die „wahrhaftige, unschönrednerische und unempfindsame, dem Kult schöner Gefühle abholde Unterwürfigkeit vor dem Wirklichen und Tatsächlichen", ist der Naturalismus. Allerdings ist es kein Naturalismus in reiner Normalität, die bei ihm zum Ausdruck kommt, sondern eine ziemlich subjektivierte Form, die immerhin die ursprüngliche Beeinflussung klar erkennen lässt.

[1]) Betr. S. XXIV. f.

In der äusseren Darstellungsart zeigt sich bei Thomas Mann das bewusste Bestreben, die Wirklichkeit ganz und gar so darzustellen, wie sie ist, unter nüanciertester Gestaltung des Details, mit durchdringendem Scharfblick im Erfassen aller Sonderheiten, durch wissenschaftlich genaue Zerlegung in die kleinsten Einzelheiten, ohne Halt zu machen vor den Hässlichkeiten der Realität, und ohne in dieser Sucht nach tatsachengetreuer Ausführlichkeit zurückzuschrecken vor der Gefahr, den Eindruck dozierender Beschreibung zu erwecken.

Auch die Vorliebe für direkten Dialog, die besonders im ersten Roman, in den „Buddenbrooks" in Erscheinung tritt, das individuelle Charakterisieren der einzelnen Reden, sind Züge, die nach der Richtung des Naturalismus hinweisen. Selbst der Sekundenstil des konsequenten Naturalismus hat gewisse Spuren im Werke Thomas Manns hinterlassen, hauptsächlich in der Vorliebe, Gesamtbewegungen in ihre Teilbewegungen zu zerlegen [2]).

Aber das sind geringfügige Anlehnungen in Hinblick auf seine sonstige stilistische Eigenart, wenn sie auch typisch sind für seinen Beobachtungssinn gegenüber der Aussenwelt, der gerade das kleine Detail erfasst, während das grosse Bild ihm entschwindet. Sonst aber ist der Stil Thomas Manns von einer solchen Beherrschtheit und Präzision, dermassen klar geformt und kritisch durchdrungen, dass er gerade hierin am deutlichsten verrät, wie weit er sich vom Naturalismus entfernt hat, der in seinem stürmisch-einseitigen Bestreben, der Dichtung neue gedankliche Richtungen zu geben, neue Stoffgebiete zu eröffnen, eben die äussere Form stark vernachlässigt hatte.

Stofflich-innerlich ist der Abstand vom Naturalismus noch grösser, wenn es auch da nicht an einzelnen Berührungspunkten fehlt. So rückt im allgemeinen psychologischen Bemühen, die Menschen in ihrem Tun und Lassen richtig zu verstehen, besonders das Thema des unverstandenen Kindes oder jungen Menschen in die Interessensphäre der Dichtung. Dieses Thema, auf welches Arno Holz in der kleinen Skizze „Der erste Schultag" (aus „Papa Hamlet") und Sudermann in seinem „Frau Sorge" zuerst hingewiesen haben [3]) und das sehr bald ein dramatisches Gegenstück erhielt in

[2]) Vom Zweirad im „Weg zum Friedhof" (N. I, S. 149) heisst es: „es stand, es neigte sich, es fiel um . . . ." oder von einem gejagten Vogel in „Herr und Hund" (N. II. S. 311 f.): „. . . . wie tot lag er eine Weile im Grase. Dann taumelte er ein Stück am Boden hin, schwankte auf einen Baum, schien herunterfallen zu wollen, raffte sich auf und suchte das Weite . . . ."

[3]) vergl. Naumann: Deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 158 f.

Wedekinds „Frühlings Erwachen", findet sich nun auch vor in der Entwicklungsgeschichte der Familie Buddenbrook, in der Schilderung eines Tages aus dem Leben des kleinen Hanno [4]).

Aber sonst ist die innere Einstellung Thomas Manns, und besonders in jener Zeit, sehr verschieden von der des Naturalismus, der im Wesentlichen getragen wird von sozialrevolutionären, antibürgerlichen Tendenzen, die im Grunde genommen einem optimistischen Glauben an die Entwicklungsmöglichkeit der Menschheit entspringen. Im Dichtwerk Thomas Manns sehen wir hingegen keine politische Wendung (die Aeusserungen eines Morten Schwarzkopf z. B. haben keineswegs subjektiven Bekenntnischarakter); er ist kein Anhänger des unerbittlich sozialen Aktivismus, der in der unpolitischen Kunst ein Nutzlos-Schönes, einen individualistischen Müssigang erblickt, dessen Unzeitgemässheit ihn fast der Kategorie des Verbrecherischen zuordnen könnte [5]). Das will natürlich nicht heissen, dass er keinen Anteil nähme an dem politischen Geschehen seiner Zeit und seines Landes, seine persönliche Anteilnahme ist sogar sehr lebhaft, so intensiv, dass er sich in seinem Kunstschaffen von innen her gehindert fühlen kann, „weil unmittelbarere Notgedanken des Lebens den Kunstgedanken zurückdrängen, krisenhafte Bedrängnis der Allgemeinheit auch ihn auf eine Weise erschüttert, dass die spielend leidenschaftliche Vertiefung ins Ewig-Menschliche, die man Kunst nennt, wirklich das zeitliche Gepräge des Luxuriösen und Müssigen gewinnt und zur seelischen Unmöglichkeit wird [6])."

Kritik des Bürgertums, d. h. gewisser Auswüchse der bürgerlichen Gesellschaftsform, erscheint nur an ganz vereinzelten Stellen des Dichtwerks, so in der Darstellung des autoritätssüchtigen Pädagogentums von Direktor Wulicke in den „Buddenbrooks", oder des selbstbewusst-banalen Beamtentums von Assessor Witznagel in „Bajazzo" [7]). Seine sonstige Kritik in dieser Hinsicht aber beschränkt sich auf eine ironische Darstellung, die viel eher eigentlich seine Liebe zu diesem Bürgertum verrät; er kann und will es nie verleugnen, dass er diesem Bürgertum entstammt und mit ihm sympathisiert [8]), er, der sich als in die Kunst verirrten Bür-

[4]) B. II, zweites Kapitel des letzten Teils.

[5]) vergl. Deutsche Ansprache, S. 7 ff.

[6]) Deutsche Ansprache, S. 8.

[7]) vergl. Naumann: Deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 186 f.

[8]) vergl. Deutsche Ansprache, S. 10: „Ich bin ein Kind des deutschen Bürgertums, und nie habe ich die seelischen Ueberlieferungen verleugnet, die mit einer solchen Herkunft gegeben sind; von der Sympathie breiter deutscher bürgerlicher Gesittung war meine Arbeit getragen . . . ."

ger betrachtet und dessen stille, verhaltene Sehnsucht gerade dieser Bürgerlichkeit gilt, mit all ihren „Wonnen der Gewöhnlichkeit".

„Bürgerlichkeit also, und zwar patriarchalisch-aristokratische Bürgerlichkeit als Lebensstimmung, Lebensgefühl" ist sein Erbe. Sein eigentliches Erlebnis nun aber war die „Entartung" einer solchen alten und echten Bürgerlichkeit ins Subjektiv-Künstlerische: ein Erlebnis und Problem der Ueberfeinerung und Entüchtigung, nicht der Verhärtung; ein Lebensprozess, dem er nicht nur irgendwo als Zeitgenosse kritisch anwohnte, sondern den unmittelbar und tief anzuschauen er geboren war [9]). Dieser charakteristichen Einstellung, die hier recht desillusionistisch als Entüchtigung, als Lebensentfremdung, an anderer Stelle als Verklärung durch die Kunst bezeichnet wird [10]), entspringt das Interesse für das Pathalogische, für Tod und Krankheit, ein Interesse, das auf jene künstlerisch-geistige Richtung hinweist, die man mit dem Begriff der Dekadenz zu verbinden pflegt. „Aus dem Verfall des Bürgerlichen erblühen Schönheit, Künstlertum und Kunst, Schönheitssinn ist eine Verfallserscheinung, ein Degenerationssymptom" [11]). Diese Auffassung erklärt auch den immer wiederkehrenden Ausdruck des Misstrauens gegenüber Künstler und Künstlertum, gegenüber sich selbst als wirkenden Künstler. Wie weit diese Skepsis im eigentlichen Kunstschaffen Thomas Manns bestimmenden Einfluss erlangt, wird dann im nächsten Kapitel eingehender zu untersuchen sein.

In diesen Ansichten über die geistige Atmosphäre des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird der Verfasser der „Buddenbrooks" bestärkt und beeinflusst durch das Studium des grossen Kritikers jener Zeit, durch Nietsche. Auf dieses philosophische Problem kann hier nicht eingegangen werden; ich verweise in dieser Hinsicht auf die spezielle Arbeit von Gerhard Jacob [12]).

Durch Nietzsches Kritik, die in wesentlichen Zügen, besonders in Beziehung auf Wagners Musik und Schopenhauers Pessimismus, auf ihn selbst angewandt werden konnte, erhielt Thomas Mann den stärksten Anstoss zur Absage an den Geist des Verfalls; der Wille hierzu ist immerhin das

[9]) vergl. Betr. S. 119 f.

[10]) vergl. N. I.: „Tristan" S. 337: „. . . . weil es nicht selten geschieht, dass ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage noch einmal durch die Kunst verklärt."

[11]) Naumann: Deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 183.

[12]) Gerhard Jacob: „Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Dekadenz". Diss. Leipzig 1926.

Zeichen einer Wendung von Skepsis und pessimistischer Ironie zu Lebensbejahung, einer Wendung, die man vielfach nicht als das hat ansehen wollen [13]), was sie wohl ist; denn „man findet Gedanken nicht, die einem nicht gefallen, d. h. ideell willkommen sind“ [14]). Diese geistige Umstellung ist zwar vorerst noch mit gewohnter skeptischer Zurückhaltung angedeutet; so schreibt er in den „Betrachtungen“ [15]). „Ich gehöre geistig jenem Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der décadence kommend, zu Chronisten und Analytikern der décadence bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, — sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Ueberwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren“. Das sieben bis acht Jahre, nachdem „Königliche Hoheit“ erschienen war, in welchem Roman am Schluss die lebensfremde, artistische Form des fürstlichen Daseins durch Verbindung mit der Bürgerlichkeit, durch Liebe, dem Leben zugeführt wurde. In dem Aufsatz „Von deutscher Republik [16]), der 1923, also sechs Jahre nach den „Betrachtungen“ erschien, heisst es schon bestimmter: „Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut, als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluss zum Lebensdienste steht ..... Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist; wer sich für das Organische, das Leben interessiert, der interessiert sich namentlich für den Tod; und es könnte Gegenstand eines Bildungsromanes sein zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, dass es zum Menschen führt“. Dieser Bildungsroman war dann der „Zauberberg“, der diese Forderungen des Geistes übernahm und zu einem Buche ideeller Absage wurde „an vieles Geliebte, an manche gefährliche Sympathie, Verzauberung und Verführung, zu der die europäische Seele sich neigte .... Sein Dienst ist Lebensdienst, sein Wille Gesundheit, sein Ziel die Zukunft“ [17]). Und der Held dieses Romans gelangt durch Krankheit und Tod, durch das passionierte Studium des Organischen „zum Vorgefühl einer neuen Humanität“, deren Quintessenz darin be-

[13]) vergl. Ermatinger: „Krisen und Probleme der neueren Deutschen Dichtung“ S. 73: „Wer die ‚Betrachtungen‘ eines Unpolitischen . . . gelesen hat . . . , weiss, wie sehr es Mann an dem Glauben, als dem unmittelbaren Weltgefühl gebricht, wie sehr er von Ironie und Skepsis zerwühlt ist.“

[14]) Bmgen, S. 109.

[15]) S. 171.

[16]) Bmgen, S. 188.

[17]) Bmgen, S. 272 f.

steht, dass der Mensch „um der Güte und der Liebe willen dem Tod keine Herrschaft über seine Gedanken einräumen solle“ [18]).

Diese Wandlung zum Lebensdienst, zur Gemeinschaft ist nicht einfach nur eine Forderung des Geistes, die in künstlerische Form gesetzt wurde, nicht einfach nur ein Nichtverneinen des Lebens zu Gunsten einer ironischen Haltung, die aber wiederum nur Skepsis gegen Geist und Leben wäre [19]), sondern erscheint durchaus als Abkehr von pessimistischer Sehnsuchtsstimmung und getragen von sozialem Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein. Dem entspricht auch die persönliche Haltung Thomas Manns den Geschehnissen der Zeit gegenüber, dieser schweren, krisenreichen Nachkriegszeit, in welcher „die Kraft der Gemeinschaft und Schicksalsverbundenheit“ ihn drängt, von seinem „heiter-eigensinnigen poetischen Unternehmen“ für kurze Zeit abzulassen, zur politischen Lage Stellung zu nehmen und einen „Appell an die Vernunft“ zu richten (so lautet der Untertitel seiner „Deutschen Ansprache“) oder seine Tätigkeit in den Dienst des Völkerbundes zu stellen [20]).

Durch diese in ruhigem Gleichmass vollzogene Wandlung der letzten Jahre ist auch die vollständige Absage an den philosophischen Pessimismus eines Schopenhauers bedingt worden, sowie an den musikalischen Pessimismus eines Richard Wagner, dessen Musik immer von einem gewissen Zauber für ihn bleibt, deren Wirkung aber ihm von jeher als etwas sehr Fragwürdiges erschien [21]). Diese Wandlung aber, die auf das Konto persönlichster Entwicklung zu setzen ist, darf hingegen in nicht unbeträchtlichem Masse auch auf den unmittelbaren Einfluss der Jetztzeit zurückgeführt werden, deren härteste wirtschaftliche Nöte und Bedrängnisse zu einem sozialen Erlebnis wurden, aus dem der Glaube an die Möglichkeit einer Abhilfe, an den Wert gemeinschaftlichen Helfens erwuchs.

Was die Abkehr von Richard Wagner anbetrifft, so ist allerdings zu sagen, dass etwas, was Thomas Mann von ihm übernommen hat, noch jetzt in dessen Werk weiterwirkt, nachdem es ihn in seinem jugendlichen Kunstschaffen „immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht“ erfüllt hatte, auch dergleichen zu machen: das ist der Gebrauch des

[18]) Z. II. S. 260.

[19]) Wie das Gerhard Jacob in den Schlussfolgerungen seiner Dissertation (S. 56) annimmt.

[20]) Seit Ende Januar 1931 ist T. M. Mitglied des Völkerbundausschusses für Kunst und Wissenschaft.

[21]) vergl. R. und A. S. 360 ff.: „Ueber die Kunst Richard Wagners“.

Leitmotivs als stilistische Eigenart. Die Art der Verwendung dieses Mittels, das im Wesentlichen auf musikalisch-kompositionelle Wirkung ausgeht, würde, auch ohne Manns eigenes Bekenntnis, verraten, von welcher Seite er in dieser Hinsicht angeregt worden ist [22]).

Der ursprüngliche lebensfeindliche Pessimismus, dessen er durch Schopenhauer und Wagner bewusst wurde, sowie die daraus resultierende Ironie, als spielendes Hintenanstellen des Geistes hinter das Leben aus fatalistischem Pessimismus [23]), verbinden Thomas Mann hingegen zum Teil mit der Romantik, wenn es auch nicht so zu verstehen ist, als ob diese literarische Bewegung ihn unmittelbar beeinflusst hätte. Neigungen der Romantik klingen eben in seinem Wesen und in seinem Werk wieder an, so dass er in den ersten Werken, wie etwa im „Tonio Kröger", als Spätling der Romantik erscheinen kann, in dem Wehmut und Kritik, Storm und Nietzsche sich zu wesensbestimmenden Elementen vermischen können.

Romantisch in diesem Sinne ist auch ein Hauptzug seines Dichtwerks, das es als Bekenntniskunst stempelt; denn gerade die Romantiker verlangten nach Selbstschilderungen und Bekenntnissen [24]). Und romantisch ist schliesslich auch das Hauptthema seiner meisten Werke, der Gegensatz zwischen Bürger und Künstler, der in einer weiteren Variation auch in der letzterschienenen Novelle Manns wiederum auftaucht, im Gegensatz zwischen Mario und dem Zauberer, wobei Letzterer das Spielen mit der eigenen geistig-künstlerhaften Ueberlegenheit gegenüber naiver Ungeistigkeit allerdings bitter büssen muss. Auch da steht der Verfasser einmal wieder nicht auf seiten des Künstlertums, der eigenen Partei, sondern auf seiten der naiv-ungeistigen Bürgerlichkeit.

Romantische wie naturalistische Neigungen blieben hingegen ohne Einfluss hinsichtlich der Formung des Kunstwerks; da scheinen sich norddeutsche Nüchternheit (vom Vater her) und romanisches Formgefühl (von der Mutter her) zu einer selten vollkommenen Einheit des Formwillens vereinigt zu haben zur Schaffung einer strengen und klaren Kunst des Stils und des Aufbaus.

---

[22]) vergl. betr. Leitmotiv: Oskar Walzel: „Das Wortkunstwerk." Leitmotive in Dichtungen." S. 152/181.
H. A. Peter: „Th. M. und seine epische Charakterisierungskunst". S. 197/211.
G. Jacob: „Th. M. und Nietzsche". S. 28/31.
Gertrud Kast: „Romantisierende und kritische Kunst".
Diss. Bonn 1928, S. 37/52.

[23]) vergl. Betr. S. XXIX.

[24]) vergl. Ricarda Huch: „Die Romantik I", S. 294 ff.

Dieser romanische Einschlag ist aber nicht nur geistige Vererbung und Affinität, es ist auch direkte und vollbewusste Beeinflussung. In seinen jungen Jahren hat sich Thomas Mann durch die wiederholte Lektüre der „Renée Mauperin" der Gebrüder Goncourt ermutigen lassen, es nun nach novellistischen Versuchen ebenfalls mit einem Roman zu versuchen, da die leichte, glückliche und präzise Komposition der zwei artistischen Franzosen eine Bewunderung in ihm erregt hatte, die geradezu produktiv wirkte [25]). Auch Flaubert, der mit seinem selbstquälerisch-kritischen Sinn für exakte Form ihm selbst so verwandt erscheint, ist nicht ohne jede Einwirkung geblieben, während der direkte Einfluss Zolas von Thomas Mann gewissermassen abgelehnt wird [26]). Daneben wirkten, speziell bei der Niederschrift seines ersten Romans, noch skandinavische Familienromane als Vorbilder, Bücher von Kielland und Jonas Lie.

Grösser und bestimmender als von diesen nordischen Erzählern ist der Einfluss, der von der russischen Literatur ausging. Und da sind es neben Dostojewskij und Gogol besonders Turgenjew und Tolstoi, die eine nachhaltige Wirkung hinterliessen, der eine durch die lyrische Exaktheit seiner bezaubernden Form, die ihn zu allerersten prosaischen Versuchen anregte, der andere durch die riesenhaften Ausmasse seines epischen Schöpfertums, die ihn zur breiten Ausführlichkeit der eigenen Romane ermunterten [27]).

Ueberhaupt stellt Thomas Mann das Erlebnis des russischen Wesens, das ihm vorwiegend durch die Bücher Mereschkowskijs vermittelt wurde, unmittelbar neben das Erlebnis Nietzsches: beide in ihrem tiefsten Wesen religiöser Natur, setzten sie ihn, den Sohn der bürgerlichen Epoche, zur neuen Zeit in Beziehung, schützten ihn vor Erstarrung und geistigem Sterben und halfen mit, Brücken in die Zukunft zu bauen [28]).

Wollen wir nun alle vorerwähnten Wirkungsmöglichkeiten in ihrem Einfluss auf das Werk Thomas Manns kurz zusammenfassen, so können wir folgendes festhalten:

Das Künstlertum Thomas Manns wurzelt zweifellos stark in den geistigen Strömungen seiner Zeit; einerseits durch dessen romantisch-pessimistische Lebensstimmung, die ihm durch Wagners Musik und Schopenhauers Philosophie offen-

[25]) vergl. Bmgen, S. 275 f. und F. d. T. S. 30.

[26]) F. d. T. S. 30: „Nicht Zola also, wie man vielfach angenommen hat — ich kannte ihn damals (beim Niederschreiben der Buddenbroocks) gar nicht — sondern die . . . Goncourts waren es, die mich in Bewegung setzten."

[27]) R. und A. S. 229.

[28]) vergl. R. und A. S. 235.

bar wurde, andererseits durch den ausgeprägten Sinn für das Wirkliche, der durch den Naturalismus in verschiedener Hinsicht geschärft wurde. Doch entwickelte es sich in durchaus persönlicher Art weiter; innerlich infolge des Erlebnisses Nietzsches, dessen Kritik der Dekadenz ihm zu ironischer Haltung verhalf, aus der er durch Ueberwindung des Pessimismus zu sozialer Lebensbejahung gelangte; äusserlich durch einen leidenschaftlichen Sinn für klarste Formung, der bürgerlichem Verantwortungsbewusstsein und seiner Bewunderung für romanische und russische Kunst entspringt.

Zweites Kapitel.

Die Entstehung des Dichtwerks.

I.

Die Wendung zur Kunst.

Die Wendung zur Kunst darf zum Problematischsten gezählt werden in jeder Künstlerlaufbahn, und die Beantwortung des Warum fesselt deshalb zum Vorneherein unser Interesse. Die extreme Bekenntnissucht Thomas Manns, die „bis zu unkluger Selbstentblössung“ [29]) gehen kann, lässt uns auch hier in voller Klarheit sehen, und gerade in dieser Frage sind dessen Offenbarungen von beissendster Kritik, Selbstkritik also, durchdrungen. Diese rückhaltlosen Enthüllungen zeugen in ihrer — man möchte sagen: leidenschaftlichen Realitätssucht einmal mehr für den naturalistischen Einschlag, aus dem das Werk Manns sich entwickelt hat.

„Aus Indolenz, Leichtsinn und bürgerlicher Unmöglichkeit“, „auf Glück oder Untergang, ja, gleichgültig gegen beides“ [30])

[29]) Ermatinger: „Krisen u. Probleme der neueren deutschen Dichtung“. S. 73.
[30]) R. und A. S. 73.

verlässt der Neunzehnjährige die durch das Elternhaus vorgezeichnete Bahn, um sich dem poetischen Beruf zuzuwenden, da er sich zu jedem anderen unfähig fühlt. Denn ihm scheint gerade, „dass diese zweifellose und unbedingte Unfähigkeit zu allem anderen der einzige Beweis und der Prüfstein des Berufs zur Poesie ist, ja, dass man in der Poesie eigentlich keinen Beruf, sondern eben nur den Ausdruck und die Zuflucht dieser Unfähigkeit zu sehen hat“ [31]). Diese nihilistische Auffassung des Dichterberufs ist allerdings so extrem, dass sie wohl von einer poetischen Gestalt grösstmöglicher Passivität vertreten werden kann, wie Axel Martini, aber kaum von einem Künstler, der seine Stellung in der Welt bewusst zu wahren sucht [32]). So war sie in dieser Uneingeschränktheit selbst für den Pessimismus des jungen Thomas Mann nicht haltbar, und schon in „Tonio Kröger“ wird neben dieser negativen Voraussetzung die positive Forderung gestellt nach „Liebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“. „Der ist noch lange kein Künstler, dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen, Lebendigen .... die verstohlene und zehrende Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit!“ [33])

Sehnsucht! Darin spiegelt sich der Schmerz des Einsamen, Aussenstehenden, der an den Wonnen der Gewöhnlichkeit nicht teil hat, und die Kunst muss dem brennenden Wunsch die Erfüllung bringen, die das eigene Erleben versagt, Kunst wird zu einem sublimierten Ersatz für den genusswilligen, doch — unfähigen Künstlertyp. „In Wahrheit ist die Kunst ein Mittel, mein Leben ethisch zu erfüllen. Mein Werk ... ist nicht Produkt, Sinn und Zweck einer asketisch-orgiastischen Verneinung des Lebens (wie etwa bei Flaubert), sondern eine ethische Aeusserungsform meines Lebens selbst [34])“. Wie sehr er sich innerlich auch als unnützen „Träumer und Zweifler“ einschätzt, so zwingt ihn doch sein hohes, ethisches Verantwortlichkeitsgefühl „auf Rettung und Rechtfertigung des eignen Lebens notgedrungen bedacht“ [35]) zu sein, aus moralischer Not ein Künstler zu werden. „Denn nur wo das Ich eine Aufgabe ist, hat es einen Sinn zu schreiben“ [36]), und dieses

[31]) K. H. S. 214.

[32]) Eigentümlicherweise lässt auch Galsworthy in seiner „Forsyte Sage“ eine ähnliche Auffassung vernehmen, hinsichtlich der Eignung des jungen Jons zum Dichterberuf.

[33]) N. II. S. 43.

[34]) Betr. S. 77.

[35]) R. und A. S. I.

[36]) R. und A. S. 303.

Ich war hier ein „Problem des Blutes", seines halb nordisch-bürgerlichen (Vater), halb südlich-künstlerischen (Mutter) Blutes.

Wie unglaubhaft es nun auch erscheinen mag, sich den Verfasser eines „Zauberbergs" aus solchen Motiven heraus zur Schaffung seines Werkes getrieben vorzustellen, so muss man sich immerhin bewusst sein, dass dies wohl die Motive waren bei der entscheidenden Wendung zur Künstlerlaufbahn, dass aber Erfolg und zunehmendes Alter, dass die Wandlung von Dekadenzneigungen zu Lebensbejahung eine entsprechende Umwertung bedingen konnten. Wie ernst hingegen dieser Begriff der Not für den werdenden Künstler von damals galt, erhellt aus seiner Auffassung der Kunst, die wohl zum Kritischsten gehört, das von Künstlern selbst darüber ausgesagt wurde.

Ganz radikal sind die frühesten Auslassungen Thomas Manns in dieser Hinsicht, nach welchen er „in allem Künstlertum, aller Ausserordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief Zweifelhaftes" [37]) erblickt. „Wir sind unnütze Geschöpfe, ich und meinesgleichen, und abgesehen von wenigen guten Stunden schleppen wir uns an dem Bewusstsein unserer Unnützlichkeit wund und krank" [38]). Am ausgiebigsten kommt dieser fast psychopathisch anmutenden Sucht nach Selbstgeisselung die kurze theoretische Auseinandersetzung mit sich selbst entgegen, die wir in der kleinen selbstbiographischen Skizze „Im Spiegel" vom Jahre 1907 finden. „Ein Dichter", heisst es darin [39]), „ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, — übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrüchiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben ... als stille Verachtung".

Zehn Jahre später, zu einem Zeitpunkte also, da den „Buddenbrooks" und den grösseren Novellen wie „Tonio Kröger" und „Tristan" noch „Königliche Hoheit" und „der Tod in Venedig" sich angeschlossen hatten, hat Thomas Mann seine Auffassung nicht geändert und wiederholt sie

[37]) N. II. S. 87 („Tonio Kröger").

[38]) N. I. S. 331 (Spinell in „Tristan").

[39]) R. und A. S. 386 f.

wortwörtlich in jener noch grösseren Auseinandersetzung mit sich und dem Geiste seiner Zeit, in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" (S. 611 f.). Immerhin erscheint im gleichen Werk doch schon da und dort ein Wort, das grösseres menschliches Verständnis für den eigenen Stand vermuten lässt, das nicht mehr Verurteilung, sondern nur noch Beurteilung sein will. Von jeher erscheint ihm „die Kunst die problematischste Sphäre des Menschlichen . . . . Ein Künstlertum ohne jeden Einschlag von Scharlatanerie, jede Neigung zu femininer Lüge hat es vielleicht nie gegeben, und der Künstler überhaupt, dieser, ‚über alle Massen sinnliche und eitle Affe', wie Nietzsche ihn genannt hat, wird die Zuchtrute der Literatur, der Kritik, der boshaften und selbst infamen Erkenntnis immer vortrefflich brauchen können, um nicht geistig zu entarten . . ." [40])

„Ein Künstler . . . . bleibt bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrund geneigt, dem Gefährlich-Schädlichen offen. Seine **Aufgabe** selbst bedingt seelisch-geistige Freizügigkeit, sie verlangt von ihm das Zuhausesein in vielen und auch in schlimmen Welten . . . ." [41]) Seine Aufgabe! Ungeachtet also aller Problematik der Veranlagung wird dem Künstler, mit gelassener Selbstverständlichkeit, eine Aufgabe zuerkannt, auf deren Wert in Folgendem noch etwas näher eingegangen wird: „Schriftstellertum selbst (und Schriftstellertum ist eben die Form des Künstlertums Thomas Manns) erschien mir vielmehr von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen. Wozu, woher überhaupt Schriftstellertum, wenn es nicht **geistig-sittliche Bemühung** ist **um ein problematisches Ich"?** [42])

Die reinpessimistische Einstellung dem Künstlertum gegenüber weicht also mit den Jahren, wenn auch sehr langsam und vorsichtig, einer gutmütigen Skepsis, einer neuen Einstellung, wonach „mit der Ueberwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentiert" [43]) werden soll. Von der früheren Auffassung hingegen bleibt, im ganzen Werke Th. Manns deutlich fühlbar, eine ironische Grundeinstellung allen Fragen des Künstlertums gegenüber, ein bescheiden-überlegenes Nicht-überschätzen-Wollen des eigenen Stan-

[40]) Betr. S. 166.
[41]) Betr. S. 406.
[42]) Betr. S. XXIII.
[43]) Betr. S. 171.

des und des eigenen Ichs. Ironische Bescheidenheit, das ist denn auch nach seiner Ansicht das einzig anständige Verhältnis des Künstlers zum Künstlertum [45]), Ironie, die unpathetische Haltung derer, die an eine Ueberlegenheit des Lebens über den Geist [45]) glauben.

Die grössere Möglichkeit „ironischer Unverbindlichkeit" und „feinster Indirektheit" [46]), die Thomas Mann in der Dichtungsgattung des Romans erblickt, ist es denn auch, die ihm dieses Gebiet literarischer Betätigung bevorzugen lässt. Das Sichentscheiden zwischen Epik und Dramatik wird allerdings immer, ungeachtet aller theoretischen Begründungen, eine rein persönliche Angelegenheit bleiben. Die Neigung zu breitem Ausholen, zu vertiefter Wissenschaftlichkeit, das Bestreben, der Gewissenhaftigkeit künstlerischen Gestaltens in allen Punkten gerecht zu werden, durch Vollständigkit die Wirklichkeit in Bildern zu bannen, diese typischen Eigenschaften eines Thomas Mann, mussten ihn notgedrungen zur epischen Darstellung führen und ihn andererseits die Dramatik als eine Kunst der Silhouette empfinden lassen [47]).

Und noch ein Moment ist es, ein ganz und gar persönlich empfundenes, das ihn die epische Dichtungsart vor allen andern bevorzugen lässt: es ist die Musikalität der erzählenden Sprache, diese Musikalität, die ein solch wichtiger Bestandteil seines Wesens war, dass Musik und Musikinteresse zu Mitteln geistiger Beeinflussung wurden, dass sie zu einem wirksamen Faktor des eigenen epischen Stiles wurden.

„Die epische Wirkung", so spricht er gelegentlich aus [48]), „beruht zuerst und zuletzt — wenn auch freilich dazwischen noch Raum ist für anderes — auf rhytmischen Undefinierbarkeiten, auf Geheimnissen persönlichen Tonfalls. Man kann alles erzählen, wenn man zu erzählen weiss".

Wer würde nicht, gerade bei diesem letzten Ausspruch, sofort an die Erzählungsart Thomas Manns selbst denken, die in ihrer klaren Eigenart die volle Berechtigung dieser selbstbewussten Aeusserung zu beweisen scheint!

---

[44]) Betr. S. 612.

[45]) Betr. S. XXIX, „wobei unter dem Leben die Liebenswürdigkeit, das Glück, die Kraft, die Anmut, die angenehme Normalität der Geistlosigkeit, Ungeistigkeit verstanden wird."

[46]) R. und A. S. 29.

[47]) vergl. R. und A. S. 25.

[48]) F. d. T. S. 233 f.

II.

Die Art des Schaffens.

Man möge über seine Kunstarbeiten urteilen wie man wolle, meint Th. Mann, eins lasse er sich nicht nehmen: die Ueberzeugung, dass es immer „gute Partituren" waren, bei welchen eins ins andere greife, sinnig und verständig [49]). Dieser einerseits von gewohnt skeptisch-ironischer Bescheidenheit, andererseits von bewusstem Stolz getragene Ausspruch muss wohl betrachtet werden als ein Hinweis auf die peinliche Sorgfalt und Pflege der kompositionellen Behandlung, auf den besonders hohen Grad von Verantwortungsbewusstsein hinsichtlich der technischen Ausarbeitung des Dichtwerks, die gerade Gegenstand der vorliegenden Ausführungen ist.

Die Grundsätze, die der Autor beim Entwerfen und ersten Ausarbeiten der Romanhandlung befolgt, scheinen auf der Anfangsstufe seiner Entwicklung, wenn sie auch unbewusst ziemlich strenge eingehalten wurden, allerdings noch nicht so klar gefasst worden zu sein, wie später in jenem Satze, wonach „nur das Genaue und Gründliche wahrhaft unterhaltend sein" könne [50]). Diese Erklärung, die der Künstler über eines seiner allerletzten Werke, über „Unordnung und frühes Leid" abgegeben hat, könnte wohl von Anfang an als Motto über seinem gesamten Werk stehen.

Auch da, wo die künstlerische Fiktion eine kurze Abwicklung plant, führt die angeborene Sucht nach Genauigkeit und Gründlichkeit zu weit umfangender Fülle; so ist es bei den „Buddenbrooks", so ist es im gleichen Masse wieder beim „Zauberberg". Es kommt gar nicht auf den Stoff an, der dabei entwickelt werden soll; massgebend ist nur die ausführende Persönlichkeit, die Eigenart ihrer künstlerischen Animosität und die grundsätzliche subjektive Einstellung zum Wesen des Schriftstellertums. An die Möglichkeit des Genies, sich von der Welt abzuschliessen und in wenigen Wochen, in einem Zuge, ein Dichtwerk niederzuschreiben, daran kann ein Thomas Mann, ein Künstler des kritisch prüfenden, wägenden Intellektes unmöglich glauben. Und, offen gestanden, könnten auch wir, Kinder eines Zeitalters der Technik und der Spezialwissenschaften, uns solches in unseren Tagen nicht vorstellen. Das Bild der Zeit, das wir hinter dem epischen Dichtwerke zu erkennen erwarten, zerfällt zu sehr in spezielle Einzelteile, als dass der künstlerische Ge-

[49]) vergl. Betr. S. 306.

[50]) F. d. T. S. 256.

nius allein zu deren Erkenntnis und Wiedergabe genügen könnte. Da muss die Genauigkeit des Studiums, die Gründlichkeit der Einsicht die Lücken füllen helfen, die sonst entstehen möchten.

So gehen der Niederschrift langwierige, mühevolle Vorarbeiten voraus, die umso gewissenhafter und umfassender werden, je reifer der Künstler wird. Am „Zauberberg" gemessen haben denn auch die „Buddenbrooks" noch einen ganz leichten Unterbau, wenn es auch über die Vorbereitungen zu deren Ausführung schon heisst: „Und so ging es denn an ein Notizenmachen, ein Entwerfen chronologischer Schemata und genauer Stammbäume, ein Sammeln psychologischer Pointen und gegenständlichen Materials — ich wusste nicht genug, ich wandte mich mit allerlei geschäftlichen, städtischen, wirtschaftsgeschichtlichen, politischen Fragen nach Lübeck, an einen nun längst verstorbenen Verwandten ..." [51])

Solche Genauigkeit braucht Zeit und Raum: drei Jahre lang schreibt er denn auch an dem Buche, „mit Müh und Treue", wie er typischerweise betont [52]); dabei wächst die Arbeit unter seinen Händen selbständig fort, und aus den anfänglich konzipierten 15 Kapiteln und 250 Seiten werden zwei Bände mit nahezu 1000 Seiten. Dass er sich ruhig in diesen „Eigenwillen des Werkes" schickt, ist nicht rein persönliche Ueberzeugung von der Richtigkeit solchen Wachstums; es stärkt ihn dabei der Hinblick auf das Schöpfertum des breitstirnigen Trägers epischer Riesenlasten, auf das Werk Tolstois [53]).

Mit dem „Zauberberg" ergeht es ihm nicht anders; auch da ist die Konzeption bescheiden und geht kaum über den Rahmen einer Novelle hinaus, doch auch da wächst das Werk während des Arbeitens, wird zweibändig, wie „Buddenbrooks", zeigt sich nach längerem Unterbruch während des Krieges „aufnahmefähig wie ein Schwamm" und muss die Ergebnisse genauen und gründlichen Einzelstudiums in sich aufnehmen, die in ihrer Klarheit und Treffsicherheit selbst von der Wissenschaft anerkannt werden [55]) und ein Beweis

[51]) F. d. T. S. 31.

[52]) R. und A. S. 8.

[53]) vergl. R. und A. S. 229.

[54]) vergl. F. d. T. S. 48 f.

[55]) Vergl. z. B. Prof. F. Klemperer (Berlin) in der Frankfurter Zeitung (22. Juni 1926): „Thomas Manns ‚Zauberberg' im ärztlichen Urteil": „. . . . das rein Aerztlich-Fachliche, die Beschreibung der Tuberkulose, des Kurbetriebes u. a. m. ist einwandfrei; es ist erstaunlich, wie tief der Autor in diese Gebiete eingedrungen ist, ein Arzt hätte sie nicht treffender zeichnen können".

sind für die ungeheuerliche Gewissenhaftigkeit, mit welcher Thomas Mann an jede einzelne „Region" seines Werkes herantritt. Ueberhaupt ist Gewissenhaftigkeit eine Eigenschaft, die einen so wesentlichen Bestandteil seines Künstlertums ausmacht, dass man kurz sagen könnte, es bestehe daraus [56]).

Diese Art des dichterischen Gestaltens, beherrscht durch „die Akribie eines Schriftstellers, der durch die naturalistische Schule gegangen ist" [57]), muss man sich vorstellen als einen Prozess, der gewissermassen unter dem Zwang der inneren Veranlagung vor sich geht, unter „Kampf und kreissender Qual" [58]), und bei welchem das Werk selbst als Last und Druck und Gewissensqual empfunden wird, als furchtbare Aufgabe, die des Dichters Stolz und Elend, sein Himmel und seine Verdammnis ist [59]). Die Arbeit am Dichtwerk wird ihm zum Endzweck seiner Existenz, er arbeitet „nicht wie jemand, der arbeitet um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht .... [60]). Dabei nimmt die Darstellung des Lebens durchaus alle Kräfte in Anspruch. Somit ist „die Entsagung unser Pakt mit der Muse, auf ihr beruht unsere Kraft, unsere Würde, und das Leben ist unser verbotener Garten, unsre grosse Versuchung, der wir zuweilen, aber niemals zu unserem Heil, unterliegen" [61]).

Die Folge dieses strengen Ernstes in der Auffassung der Lebenspflicht ist Langsamkeit im Schaffen. „Die Worte schienen ihm durchaus nicht zuzuströmen", heisst es über den Dichter Spinelli im „Tristan" [62]), „für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt, als allen anderen Leuten". „Jeden Vormittag ein Schritt, jeden Vormittag eine ‚Stelle', — das ist einmal meine Art", führt er andernorts [63]) über das eigene Zuwerkegehen aus. „Es handelt sich dabei weder um Aengstlichkeit noch um Trägheit, sondern um ein ausserordentlich

[56]) vergl. Betr. S. XVI.
[57]) R. und A. S. 346
[58]) R. und A. S. 13
[59]) vergl. N. I. S. 246.
[60]) N. II. S. 29.
[61]) K. H. S. 216.
[62]) N. I. S. 358 f.
[63]) R. und A. S. 339 f.

lebhaftes Verantwortlichkeitsgefühl, das nach vollkommener Frische verlangt und mit dem man nach der zweiten Arbeitsstunde lieber keinen irgend wichtigen Satz unternimmt. Aber welcher Satz ist ‚wichtig' und welcher nicht? Weiss man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muss danach sein. Er muss — ich rede nicht von ‚Schönheit' — eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wiederzuerklingen. So wird jede Stelle zur ‚Stelle', jedes Adjektiv zur Entscheidung, und es ist klar, dass man auf diese Weise nicht aus dem Handgelenk produziert. Ich blicke in dieses oder jenes gern gelesene erzählende Werk und ich sage mir: „Nun ja, ich will glauben, dass das flink vonstatten gegangen ist!" Was mich betrifft, so heisst es, die Zähne zusammenbeissen und langsam Fuss vor Fuss setzen, — heisst es, Geduld üben, den halben Tag müssig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser wird. Irgend etwas Grösseres fertig zu machen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, nicht nach Neuem, in Jugendglanz Lockendem zu greifen, dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld — was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven, wie man mir glauben darf, oft bis zum Schreien gespannt sind. Jedes Urteil über Neuheit und Wirkungsmöglichkeit des Werkes ist mit der Zeit abhanden gekommen, der Glaube daran wird künstlich, wird galvanisch, der grössere Teil der Nervenkraft wird verbraucht, um den Glauben zu stimulieren, und zuletzt fragt man sich, ob all der Kampf eigentlich noch in irgendeinem Verhältnis steht zu der Würde und Wichtigkeit dessen, um was man kämpft."

Diese anstrengende Arbeit kann natürlich nicht Tag für Tag, Woche für Woche in gleich verbissener Art durchgeführt werden, zwischen hinein müssen die Nerven die Möglichkeit haben, sich zu entspannen; kleine Zufallsschriften entstehen, um das ermüdende Hauptgeschäft zu unterbrechen;[64]) Faulenzerei und Langeweile und grämlicher Müssiggang schieben sich ein, „eine Postkarte an den Zigarrenlieferant ist oft die Leistung eines Tages. Man schläft viel, man lungert mit dumpfem Kopf umher ..." [65])

[64]) vergl. R. und A. S. XI.

[65]) K. H. S. 219.

Gerade beim ziellosen Hin und Her des Spazierengehens ergeben sich oft die besten Einfälle; körperliche Bewegung im Freien ist nach Ansicht Thomas Manns [66]) schon rein durch ihre physiologische Wirkung (erhöhter Stoffwechsel, verstärkte Sauerstoffaufnahme) ein ausgezeichnetes Mittel zur Aufpeitschung. Allerdings sind die so empfangenen Eingebungen mit der nötigen Skepsis auf ihre Brauchbarkeit zu prüfen. Denn an glücklichen Stimmungen darf man hierbei nicht glauben. „Was man so nennt, scheint mir etwas ziemlich Dilettantisches zu sein, was mit wirklichem Schöpfertum wenig zu tun hat." [67])

Das Wesentliche ist immer wieder, klaren Kopf zu behalten, die günstigste Zeit zum Arbeiten also der Morgen nach ausgeruhter Nacht. Aeusserliche Einwirkungen können nur schädlich sein: deshalb Ablehnung jeder Anregung durch Genuss alkoholischer Getränke, deshalb auch höchstes Misstrauen gegenüber den Einwirkungen des erblühenden, duftenden Frühlings. „Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiss, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden ... Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloss die Gereiztheiten und kalten Extasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems .... Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt." [68])

Ein Schaffen aus dem Empfinden, aus der plötzlich erblühenden Eingebung heraus gibt es nicht bei Thomas Mann; jedes Gestalten unterliegt dem kritischen Abwägen des Intellektes, des Geistes; und wenn auch der Urquell schöpferischen Wesens in tieferen, in heiligeren Gegenden des Seins beheimatet sein muss, so ist doch der Typus, den er darstellt, der des intellektuellen Künstlers, des „Artisten" nach Nietzsches Terminologie, weil dies überhaupt der Typus des modernen Poeten sein soll. [69]) Aus diesem Grunde vermeidet es auch Thomas Mann, den Ausdruck „Dichter" für sich zu gebrauchen, und wenn schon, dann nur mit seltsamer Scheu und innerer Unsicherheit; [70]) seine eigentliche Bezeichnung ist Künstler oder Schriftsteller.

---

[66]) F. d. T. S. 257.

[67]) R. und A. S. 377.

[68]) N. II. S. 33.

[69]) vergl. hierzu R. und A. S. 272.

[70]) vergl. in F. d. T. S. 27 folgende Aussage über sich: „ ... des Lübeckers der vor Ihnen spricht, der ein Künstler, ein Schriftsteller, ein Dichter, **wenn Sie wollen,** geworden, und als Künstler, als Schriftsteller ein Lübecker geblieben ist."

III.

Die Wahl und die Darstellung des Stoffes.

Jeder Wahl von Motiven zu nachfolgend geplanten dichterischen Werken geht intuitives schöpferisches Erfassen voraus; diesen innerlichsten Vorgang geistigen Erschauens dessen, was dann durch das Medium des Künstlers zu äusserlicher Wahrnehmlichkeit gewandelt werden soll, kann man sich auf zweierlei Arten vorstellen. Entweder führt die Intuition zu völlig neuen Kombinationen von Wesen, Sachen, Zuständen, oder sie schafft solche mehr oder minder wirklichkeitsgetreu nach und um; entweder also erfindet sie, oder sie kopiert.

Thomas Mann zählt sich in Hinsicht auf seine schöpferische Intuition nicht zu den „Erfindern"; aber er fühlt sich dabei durchaus in guter Gesellschaft. „Es ist schlechterdings kein Zweifel", führt er in „Bilse und ich" [71]) darüber aus, „dass einem, der in der Vergangenheit nach starken und zweifellos echten Dichtern sucht, welche, statt frei zu ‚erfinden', sich lieber auf irgend etwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit stützten, gerade die grossen und grössten Namen sich darbieten; dass es dagegen die teuersten Namen nicht sind, die sich melden, wenn man in der Geschichte der Dichtung nach grossen ‚Erfindern' forscht. Es scheint gewiss, dass die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann."

Dementsprechend ist denn auch die Quelle, aus der er immer wieder schöpft, das eigene Leben, das eigene Erleben [72]); was ihn zur Gestaltung reizt, ist in der Hauptsache das, was ihn ganz persönlich, innerlich berührt, nicht, was von aussen her sein Gesichtsfeld gestreift hat. So gehört sein Interesse in erster Linie den biologisch-psychologischen Wandlungen und Entwicklungen, dem Seelisch-Menschlichen [73]), was sich irgendwie in der eigenen Seele widerspiegelte. „Der Mensch . . . hat von jeher mein ganzes Interesse in Anspruch genommen, der Mensch und wohl auch noch das Tier, aber nicht etwa die Kunst oder die Landschaft, — zum Beispiel auf Reisen. Meine Bücher haben fast

[71]) R. und A. S. 6.

[72]) R. und A. S. 347: „Als ob ich es je mit einem andern Stoff zu tun gehabt hätte, als mit dem eigenen Leben."

[73]) Betr. S. 120: „Das Problem, das mir auf den Nägeln brannte und mich produktiv machte, war kein politisches, sondern ein biologisches, psychologisches . . . Das Seelisch-Menschliche ging mich an, das Soziologisch-Politische nahm ich eben nur halb unbewusst mit".

keine Landschaft, fast keine Szenerie bis auf die Zimmer [74])." Nur das Meer allenfalls hat für ihn, den Sohn der alten Hansastadt, einen Reiz, und dessen Rhythmus, dessen musikalische Transzendenz ist seiner Meinung nach überall in seinen Werken gegenwärtig, auch wenn nicht ausdrücklich davon die Rede ist [75]).

Aus dieser intellektuellen, unsinnlichen und unschöpferischen Haltung, beeinflusst noch durch die ererbte Skepsis dem eigenen Künstlertum gegenüber, erklärt es sich auch, dass er dazu neigt, seine Gestalten zu typisieren, sie gewissermassen zu Repräsentanten intellektuell erfasster Kategorien zu stempeln, was von der zeitgenössischen Kritik schon als Mangel empfunden wurde [76]). Wohl kommt eine ganze Menge von einzelnen Gestalten in seinem Werke vor; aber im Grunde sind sehr viele irgendwie miteinander verwandt, sind Verkörperungen gleicher Lebensauffassungen und geistiger Einstellungen, von gleichen Keimen der Vererbung oder Krankheit infiziert, da sie ihre Schaffung dem gleichen Verlangen nach Bekenntnis, nach Formung eigenen Erlebnisses verdanken.

Der Einschlag von Skepsis, der dergestalt die künstlerische Konzeption beeinflusst, ist ebenfalls ausschlaggebend für den Bereich darstellungswerter Wirklichkeit, dem er seine Motive entnimmt. Um Schönheit ist es ihm nie zu tun, Schönheit erscheint ihm zu äusserlich, ästhetisch, als dass sie das Ziel deutsch-bürgerlicher Kunst sein könnte, und es ist ihm in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" sehr darum zu tun, zu einer künstlerischen Deutsch-Bürgerlichkeit gerechnet zu werden. Was ihn anzieht, ist nicht das Aesthetische, sondern das Ethische, nicht das Schöne, sondern das Hässliche. „Denn dass Hässliche, die Krankheit, der Verfall, das ist das Ethische, und nie habe ich mich im Wortsinn als ‚Aestheten', sondern immer als Moralisten gefühlt [77])."

Diese prinzipielle Einstellung lässt sich bis in die jüngsten Schöpfungen Thomas Manns verfolgen; in „Mario und dem Zauberer" z. B. ist es die Gestalt Cipollas, die infolge ihrer gauklerhaften, zynischen Quälsucht dem Kranken, Häss-

[74]) Betr. S. 460 f.

[75]) vergl. F. d. T. S. 41.

[76]) vergl. Faesi: „Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung", S. 145: „diese beiden Erzähler (Th. Mann und C. F. Meyer) sind keine Epiker von der inneren Fülle derer, die die vier Karamasow oder die hundert Bauern des Emmental oder die bunte Gesellschaft der Comédie humaine in sich trugen. Keine Gestalter von ungezählten Geschöpfen, die alle gleichermassen von ihrem Atem mit Leben begabt sind, auch keine Persönlichkeiten, die aus ihrer schöpferischen Mitte weite Gegensätze harmonisch beherrschen".

[77]) Betr. S. 79.

lichen, also Ethischen in vorerwähntem Sinne, zuzuzählen ist, schon in ihrer Eigenschaaft als Künstler, also Entarteter, der gegenüber Mario den Bürger, den Normaltyp darstellt.

Die gleiche Einstellung, bestärkt durch den Einfluss des Naturalismus, wirkt sich ebenso bestimmend in der Darstellung des Stoffes aus. Das wesentlichste Kennzeichen ist hierbei die „Unterwürfigkeit vor dem Wirklichen und Tatsächlichen [78])", die völlige Absage an schönrednerisches Pathos und Sentimentalität. Die Betrachtung der Realität fordert hingegen Aufgabe jeder ichbetonten Regung, und wo die Schilderung durch die Natur der Dinge eine kleine Gefühlsaufwallung entfachen könnte, wird sogleich das Schild ironischer Haltung zwischen Darsteller und Darstellung geschoben, zugleich damit zwischen Stoff und Leser, woran alle empfindsamen Regungen gleichermassen abprallen [79]).

So wird der Blick, mit dem der Künstler die äusseren und inneren Dinge betrachtet, notgedrungen von kritisch-überlegener, durchdringender Objektivität, während die Begierde nach erschöpfender Erfassung der Dinge sich steigert bis zur Leidenschaftlichkeit [80]). Das ist die Kälte und Gefühllosigkeit, die man der Darstellungsart Thomas Manns vielfach vorgeworfen hat [81]), und die nur ein Produkt der eindringlichen Gewissenhaftigkeit ist, eine kompensatorische Massnahme, zu der ihn die apriorische künstlerische Skepsis zwingt. Denn selbst Talent bürgt ihm ja für nichts, da solches „nicht ohne weiteres ein Können" ist, sondern „nur ein kritisches Wissen um das Ideal, eine Ungenügsamkeit, die sich ihr Können nicht ohne Qual erst schafft und steigert. Und den Grössten und Ungenügsamsten ist ihr Talent die schärfste Geissel [82]).

Thomas Mann hat diese prinzipielle Einstellung gewissermassen psycho-analytisch zu deuten gesucht, als eine Reak-

---

[78]) Betr. S. XXVII.

[79]) Es sei nur beispielhaft an das plötzliche Sichabwenden erinnert in der Schilderung des „goldeswerten" Hündchen im „Weg zum Friedhof" (N. I. S. 142), oder der Kusszene zwischen Hans Castorp und der zurückgekehrten Claudia im zweiten Band des „Zauberbergs" (S. 433 f.)

[80]) vergl. R. und A. S. 13 f.

[81]) vergl. W. Alberts: „Thomas Mann und sein Beruf", S. 6: „In dieser Kunst schien Liebe, belebende Herzenswärme mit einer eisigen, unerträglichen Kälte abzuwechseln . . . Man sah immer deutlicher ein kaltes, ironisches, durch und durch verneinendes Wesen sich hinter diesen künstlerischen Gebilden abheben . . . der Verfasser schien daraus auszugehen, eine vollendete Gefühlslosigkeit hervorzukehren".
Oder Ermatinger: „Krisen und Probleme etc." S. 73: „ . . . die erschreckende Seelenlosigkeit des Zauberbergs" . . .

[82]) N. I. S. 251.

tion des sich rächenden Gestaltungswillens des Künstlers gegen den Zwang der dichterischen Reproduktivität. „Die einzige Waffe" — führt er aus [83]), „die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, ... ist der Ausdruck, . . . die Bezeichnung." Diese „sublime Rache des Künstlers an seinem Erlebnis wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt . . ."

Dass hinter solcher, intellektuell aufs strengste kontrollierten Darstellungsart tatsächlich aber keine Gefühllosigkeit steckt, bezeugt die öfters erwähnte feine Ironie, die durchwegs im Dichtwerk Manns anzutreffen ist und die von verständnisvoller, sympathisierender, und nicht von ablehnender, verächtlicher Haltung herrührt. Allerdings ist nicht abzustreiten, dass die Gefahr, das Spielen mit der eigenen geistigen Ueberlegenheit könne bei gesteigertem Pessimismus zu unbehaglichem Zynismus sich wandeln, auch für Thomas Mann bestanden hat, was Novellen wie „Luischen", „Tobias Mindernickel" und Gestalten wie Christian Buddenbrook erkennen lassen. Diese Gefahr hat der Künstler hingegen in seinem übrigen Werk abzuwenden verstanden, wenn es auch als Stimmung seltamerweie gerade in der letzten Erzählung Manns, in „Mario und dem Zauberer" noch einmal anklingt, in der verhängnisvollen Haltung Cipollas seinem Opfer gegenüber.

Eine ironisch gefärbte Objektivität ist hingegen keine vollkommene Objektivität mehr. Gerade in der Ironie bricht ja die verhalten-lächelnde Subjektivität des Künstlers hervor. Und je sicherer der Künster seiner eigenen künstlerischen Haltung, je bewusster er seiner wirklichen Ueberlegenheit über den Stoff wird, je mehr er sich dem Grad der Meisterschaft nähert, umso eher kann er es wagen, die subjektive Persönlichkeit durchblicken zu lassen. Diese Entwicklung ist festzustellen, wenn man den „Zauberberg" neben „Buddenbrooks" hält. Der Reiz des grossen Davoser Romans liegt ja gerade darin, dass neben aller, trotz aller gewissenhaften Sachlichkeit sich in der Darstellung doch immer wieder Stellen finden, wo der Dichter der Lust, ein persönliches Wort zu sagen, nicht widerstehen kann. Sein Werk, seine Arbeit verhilft ihm zu einer Heiterkeit, die sich unbedingt mittei-

[83]) R. und A. S. 14 f.

len muss, und wenn diese Stimmung auch moralische Urgründe hat — es ist Heiterkeit aus befriedigtem Pflichtbewusstsein —, so ist es nichtsdestoweniger ein Zeichen, dass sich das Werk Thomas Manns aus ursprünglich skeptisch-pessimistischer Stimmung herausentwickelt hat.

IV.

Die Probleme des Dichtwerks.

Da Thomas Mann nach eigenem Bekenntnis es im Wesentlichen nie mit einem andern Stoff zu tun gehabt hat, als mit dem eigenen Leben, ist es nur eine logische Folge, dass auch die Probleme, die in seinem Werk angeschnitten werden, durchwegs dem persönlichen Erleben entstammen. Als Probleme kommen für diese Darstellung allerdings nur jene Fragen in Betracht, die durch die Entwicklung der Hauptgestalten im Dichtwerk selbst beantwortet werden, die künstlerische Gestaltung bekommen. Daneben treffen wir auf eine ganze Reihe von Fragen — man denke an den „Zauberberg"! — wie sie die geistigen Strömungen der Zeit an den denkenden Menschen stellt und die Thomas Mann wiederholen musste, wollte er das Bild der Realität, um dessen präzise Wiedergabe ihm besonders gelegen ist, nicht in trügerischer Vereinfachung stilisieren.

Das Kernproblem, um das sich immer wieder alles dreht, ist das Verhältnis des eigenen Wesens, der eigenen Stellung zur Umwelt, das Verhältnis des Künstlers zum Bürger, dessen, der abseits vom Leben steht, zu dem, der darin eigentlich verwurzelt ist, oder noch kürzer, sachlicher geformt: es ist das Verhältnis von Kunst und Leben, von Geist und Leben, da Kunst als Gegenteil von Natur, als Sinn, Bewusstheit, Einheit, Absicht durchaus auf die Seite des Geistes gehört [84]).

Dieses Problem, das selbstverständlich in den mannigfaltigsten Variationen erscheint, ist von Thomas Mann nicht auf allen Stufen der eigenen Entwicklung gleich beantwortet worden. Da dies das Grundproblem seines Werkes darstellt, so ist im Gegenteil gerade an der verschiedenen Einstellung zu dieser Antithese die innere Wandlung des Künstlers zu erkennen.

[84]) vergl. Bmgen, S. 251.

Hans Armin Peter kommt in seiner diesbezüglichen Betrachtung[85]) auf eine Zerlegung in vier verschiedene Phasen: in der ersten werde das Leben positiv, der Geist negativ bewertet (Bajazzo, Buddenbrooks, Tristan); in der zweiten komme der Geist in der Bewertung dem Leben nahe, ohne den gleichen Wertrang zu erreichen (Die Hungernden, Tonio Kröger); in der dritten steige der Geist in der Bewertung sogar über das Leben hinaus (Gladius Dei, Fiorenza), während in der vierten Geist und Leben sich in der Bewertung gleich kämen (Schwere Stunde, Königliche Hoheit, Tod in Venedig, u. a.).

Wenn auch diese schematische Darstellung einigermassen formelhaft und konstruiert erscheint[86]), so ist immerhin das festzuhalten, dass die Wandlung des Standpunktes, den Thomas Mann in Bezug auf diese Frage einnimmt, im Grossen und Ganzen einer Entwicklungslinie folgt, an deren Anfang die Bewertung des Geistes der des Lebens nicht gleichkommt, an deren Ende aber beider Bewertung sich so ziemlich die Wage hält. Es ist dies eine Wandlung, die natürlich in Beziehung zu setzen ist einerseits zur weltanschaulichen Wendung von lebensfeindlichem Pessimismus zu gemeinschaftswilligem Lebensdienst, von der im ersten Kapitel die Rede war, andererseits zur Wendung von objektiv-kühler zu subjektiv-heiterer Ironie, die im vorigen Abschnitt („Die Wahl und Darstellung des Stoffes") erwähnt wurde.

Thomas Manns Stellung zur Kunst, die er im Wesentlichen an die Seite des Geistes stellt, ist in einem früheren Abschnitt („Die Wendung zur Kunst") gezeichnet worden. Die herbe Skepsis des anfänglichen Standpunktes, die besonders in der Kritik von Künstler und Künstlertum sich zeigte, gipfelte in Sätzen, nach welchen der Künstler als Abenteurer des Gefühls und des Geistes, als sozial-unnützer Zigeuner, als in jedem Betracht anrüchiger Scharlatan gegeisselt wurde. Doch auch die Schärfe dieser pessimistischen Kritik milderte sich mit der Zeit, wie das schon betont wurde, in gleichem Masse wie die Abwendung von Pessimismus und dekadenten Neigungen sich durchsetzte. In den „Betrachtungen", die, wie schon erwähnt, von sovielen beissenden Bemerkungen über das Wesen des Künstlers durchdrungen sind,

[85]) „Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst". S. 4 ff.

[86]) Es gibt im Werke Thomas Manns immer wieder kleinere Schwankungen in der Frage des Verhältnisses von Geist und Leben. So wird in den „Betrachtungen", anlässlich der Definition der Ironie (S. XXIX) der Geist wieder zugunsten des Lebens verneint, und auch in der letzten Novelle „Mario und der Zauberer" kommt die Personifikation des Geistes, Cipolla, zweifellos schlechter weg als die des Lebens, als Mario.

befindet sich doch auch schon am Schlusse das Bekenntnis, dass Kunst dem Verfasser als die höchste, sittlichste, strengste und heiterste Form der Arbeit an sich selbst erscheine [87]). Künstlerisches Schaffen wird ihm zu einer moralischen Beschäftigung und der Künstler also wieder zu einer sittlichen Persönlichkeit. Mit der Rechtfertigung des Künstlers fällt auch die eigene Rechtfertigung zusammen, um die es ihm ja Zeit seines Lebens zu tun war. Und sobald sich mit dieser Rechtfertigung gewissermassen eine Lösung des Künstlerproblems herausentwickelt hat, fällt für Thomas Manns Werk dieses Künstlerproblem dahin, das in den Schicksalen eines Bajazzo, eines Detlev („Die Hungernden"), eines Tristan, eines Tonio Kröger, eines Schiller („Schwere Stunde"), eines Axel Martini („Königliche Hoheit"), eines Gustav Aschenbach („Der Tod in Venedig") dargestellt worden war, abgesehen von der ganzen Reihe lebensentfremdeter Gestalten, die der gleichen problematischen Atmosphäre zuzuweisen sind, wie etwa Klaus Heinrich, dessen fürstlich-artistisches Dasein, wie beim Künstler, in scharfem Gegensatz steht zu dem des Produktiv-Tätigen, des im Leben aufgehenden Bürgers.

Dem Extrem nach der einen Seite entsprach das Extrem nach der andern; der scharfen Kritik des Künstlertums stand die starke Sehnsucht nach dem verführerisch-banalen Leben gegenüber, nach jenem Glücksgarten des Ungeistig-Normalen, des Bürgers, aus dem der Künstler für immer verbannt war, dem er entsagen musste, um wirken zu können. Entsagung, Lebensentfremdung sind denn auch die Ketten, die das Künstlertum eines Thomas Mann mit den Dekadenzneigungen seines Zeitalters verbanden. Der Schwächung der Lebenstüchtigkeit entsprach ein vermehrtes Interesse für das Leben in all seinen Formen, für das Schöne wie für das Hässliche, für das Gesunde wie für das Kranke, Schädliche und Verzehrende.

So wurde Thomas Mann in seinem Werk zu einem Chronisten und Erläuterer der Dekadenz, zu einem Liebhaber des Pathologischen und des Todes [88]). „Denn all und jede (Dichtung) ist in der Tiefe mit den Ideen der Liebe, der Schönheit und des Todes untrennbar, unheilbar verbunden" [89]). „Denn die Seele des Dichters ist Sehnsucht, und die letzte, die tiefste Sehnsucht ist die nach Erlösung" [90]).

[87]) S. 561.

[88]) vergl. Betr. S. 136.

[89]) Bmgen, S. 187.

[90]) R. und A. S. 281.

Der Tod in seinen unerschöpflich reichen Variationen und die Sehnsucht nach dem erlösenden Tod als Lebensstimmung gehören denn auch zu den Hauptmotiven der „Buddenbrooks". Der Tod als physiologischer Vorgang und die Faszination durch den Tod sind aber auch wieder die Hauptprobleme des „Zauberbergs", wenn hier auch eine andere Warte eingenommen wird: in den „Buddenbrooks" ein Sichfügen unter die Macht des Todes unter Aufgabe des Willens zum Leben, im „Zauberberg" ein Ueberwinden des Todesgedankens zugunsten lebenswilligen Entschlusses: „Im Herzen dem Tode, der Vergangenheit fromm verbunden, sollen wir den Tod nicht Herr sein lassen über unseren Kopf, unsere Gedanken. Dem Pathos der Frömmigkeit muss dasjenige der Freiheit gegenüberstehen, dem aristokratischen Todesprinzip das demokratische Prinzip des Lebens und der Zukunft die Wage halten, damit das allein und endgültig Vornehme, damit Humanität entstehe" [91]).

Alle diese Probleme, die dem Geistig-Persönlichen zugehören, sind eigentlich ebenso zeitlos, als sie auch zeitlich bestimmt sind. Doch sind sie nur insofern dem Einfluss der Zeit zuzurechnen, als die weltanschauliche Entwicklung des Künstlers unter diesem Einfluss stand. Das ist wohl am stärksten fühlbar hinsichtlich des Problems der Dekadenz, des Zerfalls der bürgerlichen Zivilisation, die als Lebensentfremdung, als ästhetisierende Neigung oder auch als rein physiologische Krankheit in Erscheinung tritt; die Probleme von Geist und Kunst, von Tod und Leben hingegen sind allgemeiner Natur und haben zu allen Zeiten die Gedanken der Menschen beschäftigt.

Die Zeit selbst, als geistesgeschichtliche Entwicklung, wird von unproblematischer Nebensächlichkeit, sofern das Geschehen symbolisch gewertet werden soll; es wird aber umgekehrt zu einem der wichtigsten Probleme der Darstellung, wo es den gedanklichen Hintergrund bildet, gegen den sich die Ereignisse der epischen Handlung abheben sollen. „Königliche Hoheit" z. B., als symbolischer Roman, ist ganz bewusst mit dem Gepräge zeitlicher Ungebundenheit versehen; fürstliches Dasein steht hier — wie oben kurz angedeutet — für artistisches Dasein, dessen Analyse dem Verfasser viel näher liegt; im Schicksal der drei fürstlichen Geschwister malt sich symbolisch die Krise des Individualismus [92]) und Motive märchenhafter Symbolik erhöhen die allegorische Wirkung umsomehr, als andererseits reale Fest-

[91]) Bmgen, S. 338.

[92]) vergl. R. und A. 346.

setzungen (Ortsangaben!) vermieden werden. In den beiden anderen Romanen hingegen ist der Einfluss der Zeit von wesentlicher Bedeutung, die „Buddenbrooks" in ihrer Durchdrungenheit von der skeptisch-pessimistischen Atmosphäre des ausgehenden Jahrhunderts, der „Zauberberg" in seiner Zielsetzung, neben anderem auch die Wirkung der zersetzenden Kräfte der Zeit zu zeigen, dieses Riesenwerk, von dem gesagt worden ist, dass es kaum eine Zeitströmung gebe, die nicht darin ihren Niederschlag gefunden habe[93]).

Allerdings ist gerade beim „Zauberberg" die Einwendung zu machen, dass die Probleme hier aus dem „Bereiche der Abstraktion" — um mit Hans Rosenkranz zu reden — nicht herauskamen, dass sie Rede und Widerrede blieben, gelegt in den Mund der einzelnen Vertreter dieser geistigen Strömungen, dass sie aber nicht in ihrem Wechselspiel dichterisch gestaltet wurden. So deuten sie wohl auf den gewaltigen Arbeitswillen, sich in umfassendster Gründlichkeit in diese Fragen zu vertiefen, sich mit gewohnter Gewissenhaftigkeit um die Daseinberechtigung dieser geistigen Strömungen (Militarismus und Pazifismus, Kirchlichkeit und Liberalismus, Jesuitentum und Freimaurerei, Psychoanalyse und Okkultismus, u. a. m.) zu kümmern, um Begründungen und Einwände gegeneinander auszuspielen, aber dieses hohe Verantwortungsbewusstsein im Bestreben, das Zeitbild solchermassen festzuhalten, hilft nicht über die Tatsache hinweg, dass nur da, wo persönliches Erleben hinter der Erkenntnis steckt, von wirklicher poetischer Gestaltung des Problems gesprochen werden kann.

Somit geschieht die Vergegenwärtigung des Zeitbildes zu sehr mit den Mitteln abstrakter Formulierung statt plastischer Formung, als dass sich nicht der Einwand erhöbe, die künstlerische Vitalität des Gestalters habe nicht Schritt gehalten mit der analytisch-kritischen Geistigkeit des Betrachters.

Ein Einwand ähnlicher Art erhebt sich, wenn man die Darstellung des gefühlsbetonten Neigungsverhältnisses von Mensch zu Mensch — Freundschaft und Liebe — in den Romanen Thomas Manns besieht. Infolge einer fast an Prüderie mahnenden, scheuen Zurückhaltung des Verfassers in Dingen des Empfindungslebens erscheinen seine Helden von einer Gefühlsbeherrschtheit einerseits, andererseits aber auch von einer Unfähigkeit, seelisch-menschliche Bindungen zu erregen, die nicht immer in der bewussten Disposition des Charakterbildes liegt. Freundschaften kommen nur recht selten vor; Thomas Buddenbrook bleibt trotz seiner sozialen

[93]) vergl. Rosenkranz: „Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert". Abschnitt II.

Stellung zeitlebens ein einsamer, auf sich angewiesener Mensch; Klaus Heinrich nennt wohl Raoul Ueberbein seinen Freund, aber es verhält sich mit diesem ungefähr wie mit Settembrini gegenüber Hans Castorp: bei beiden ist das Interesse an dem Objekte ihrer Einwirkung zu einseitig pädagogischer Art, um als wahre Freundschaft zu erscheinen; das Verhältnis Hans Castorps zu seinem Vetter Joachim ist mehr das ruhiger und guter Kameradschaft, während die Duzbrüderschaft mit Mynheer Peeperkorn von zu kurzer Dauer und allzu seltsamer Eigenart ist, um sich als Freundschaft auswirken zu können. Das einzige Verhältnis, in dem sich freundschaftliche Gefühle auswirken, ist das des jungen Grafen Kai Mölln zu Hanno Buddenbrook, und dieses ist nur skizziert.

In dieser Seltenheit des Auftretens eine gewisse skeptische Einstellung dem Problem der Freundschaft gegenüber zu sehen, liegt natürlich nahe. So lange es sich dabei um Gestalten handelt, die wie der Künstler selbst der Sphäre artistischen, formalen Daseins angehören, ist diese Einstellung verständlich. Denn man erinnert sich, dass nach Thomas Manns Ansicht der Künstler einsam und abseits von der Gemeinschaft der Lebensfrohen, Normalen bleiben muss, um wirken zu können, und er selbst bekennt gelegentlich ganz offen die eigene Ungeselligkeit und sein Bedürfnis nach Einsamkeit [94]). Doch könnte man erwarten, dass sich die Sachlage ändere, sobald es sich um solche normalen, gewöhnlichen Menschen selbst handelt, zu welchen schliesslich Hans Castorp zu rechnen ist und bei welchen jene Vorbehalte keine Geltung mehr haben. Hier ist es wohl so zu verstehen, dass die „dünne" Atmosphäre des „Zauberbergs" tieferen seelischen Bindungen nicht günstig war, dass der Verfasser aus Gründen der objektiven Wiedergabe des geistigen Lokalkolorits nichts dergleichen schaffen konnte. Leichte Ansätze zu solchen Bindungen sind hingegen vorhanden, die sich alle um die anfangs sehr entwicklungsfähige und später in ihrem Eigenwerte schon gefestigte Persönlichkeit Hans Castorps gruppieren. Immerhin liegen die Dinge weder in den Romanen noch in den Novellen so, dass man sagen könnte, das Freundschaftsproblem werde darin wirklich angeschnitten, und wo es gestreift wird, handelt es sich dann seltsamer-

[94]) F. d. T. S. 10: „Ich war kein recht geselliger Mensch, kein guter Kollege sogar, fürchte ich . . . ich war schwer für Austausch und Organisation und Gesellschaft zu haben . . . Nehmen Sie es als Scheu, als Befangenheit, als Zeichen grosser Ermüdbarkeit und notgedrungener Kräfte-Oekonomie, als Bedürfnis nach Einsamkeit, — aber nehmen Sie es nicht als Menschenunfreundlichkeit und Kälte, denn das war es nicht".

weise vorwiegend um Erlebnisse früher Jugendzeit (Hanno Buddenbrook und Graf Kai Mölln, Tonio Kröger und Hans Hansen).

Anders liegt es beim Problem des Liebesverhältnisses, wenn auch ein starker Unterschied besteht zwischen der Darstellung der verschiedenen Werke. Die Novellen halten dabei zum Vornherein eine besondere Stellung inne, da Liebe in ihnen nur in wenigen Fällen als Motiv der Darstellung erscheint und diese wenigen Liebesverhältnisse dazu noch einseitig orientiert sind und unglücklich verlaufen. So übt der kleine Herr Friedemann am Schluss der gleichnamigen Novelle (1897) Selbstmord, Rechtsanwalt Jacoby in „Luischen" (1897) stirbt in Anschluss an die widerwärtige Schlusszene, und im „Bajazzo" (auch 1897) brechen die Bekenntnisse in trübseligster Selbstverachtung ab. „Tristan" (1902) und „Ein Glück" (1904) weisen nicht mehr derart deutliche Zuspitzungen auf, aber lassen immerhin die entsagungsvolle Unterlegenheit der Liebenden (Spinell, Baronin Anna) erkennen. „Der Tod in Venedig" (1911) hingegen schliesst wieder mit dem Tod des Liebenden ab, dessen Schicksal nur die logische Folge seines Sichverlierens in das Abenteuer symbolisiert. Dieses Liebesabenteuer ist zugleich das sonderbarste im ganzen Werke Thomas Manns, denn es wurzelt nicht im Triebe zum andern Geschlecht, sondern in der Verliebtheit des alternden Mannes zum schönen Knaben.

Im Erstlingsroman, in den „Buddenbrooks", spielen Liebesangelegenheiten noch eine recht kleine Rolle; einzig das Idyll, das Tony mit Morten Schwarzkopf an der Ostsee durchlebt, ist in etwas breiteren Ausmassen behandelt; das Verhältnis aber des jungen Thomas zur zarten Blumenhändlerin Anna wird nur in äusserst knappen Strichen skizziert, und bald verwischt das Leben die Erinnerung an diese Ereignisse. Von Liebe ist dann in den zwei Bänden kaum mehr die Rede: Permaneder, Weinschenk sind eher tragikomische Episoden, während das Verhältnis von Thomas zu Gerda von Liebesempfindungen ziemlich unbeschwert erscheint.

Ausführlicher kommt in „Königliche Hoheit" das Liebesverhältnis Klaus Heinrichs zu Imma Spoelmann zu seinem Rechte, ja, hier steht es sogar gewissermassen im Mittelpunkt des Geschehens; denn durch diese Liebe erst wird die Einlösung der märchenhaften Prophezeiungen, wird die Erlösung des Prinzen aus seiner repräsentativen Daseinsform zum Dienst an der Gemeinschaft ermöglicht.

Auch im „Zauberberg" ist der Entwicklung des einzigen Liebesverhältnisses, zwischen Hans Castorp und Claudia Chauchat, ziemlich breiter Raum gelassen, doch ist diese

Liebe schliesslich nur einer der verschiedenen Einflüsse, wenn auch nicht der unbedeutendsten, unter welchen sich die allmähliche Wandlung des Helden vollzieht.

Aber es liegt bei all diesen Darstellungen, wie schon erwähnt, gleichsam eine Scheu des Verfassers vor, uns in die innere Gefühlserregtheit der Beteiligten die letzten Einblicke tun zu lassen; er bricht gerne ab, wo das Geschehen nur vom Liebesempfinden der Beteiligten diktiert zu sein scheint, wo man eine leidenschaftliche Geste erwarten könnte, wendet sich dann etwa mit ironischer Bemerkung von den Ereignissen weg, wie wir das bei jener Kusszene zwischen Hans Castorp und Claudia feststellen konnten [95]), oder hüllt sich still in diskrete Verschwiegenheit. Und es ist recht bezeichnend, dass die kühnste Liebesszene im Werke Thomas Manns, die Werbung Hans Castorps um die Gunst Claudias sich in fremder, in französischer Sprache verzeichnet findet: denn für ihn, wie für seinen Helden, parler français, c'est parler sans parler, en quelque manière, — sans responsabilité [96]).

Doch selbst wenn man dem „Zauberberg" das Zugeständnis machen will, er nähme innerhalb der drei Romane in Beziehung auf das Liebesproblem die künstlerisch freieste Stellung ein, kommt man nicht um die etwas befremdende Feststellung herum, dass das Erlebnis mit Mme. Chauchat das einzige Liebeserleben bleibt, das Hans Castorps Wesen während den sieben langen Jahren seines Aufenthaltes auf dem Berghof zu berühren vermag.

Wie betont, liegen die Ursachen zu solcher Armut des Erlebens weniger in der Veranlagung des Helden, weniger in der künstlerischen Absicht des Werkes, als vielmehr im Temperament der Künstlerpersönlichkeit selbst, die in richtiger Einschätzung ihrer schöpferischen Kräfte darauf verzichtet, an das Liebesproblem mit der gleichen Eindringlichkeit wie an andere Probleme heranzutreten und sich mit gleichsam schematischen Andeutungen begnügt, vielleicht aus der Ueberzeugung heraus, dass den Problemen des Geistes weitaus die grössere Bedeutung zuzumessen sei als den Problemen des Empfindungslebens, vielleicht auch, weil die Struktur des eigenen Wesens nach der Seite begriffsklarer, intellektuell fassbarer Geistigkeit hinweist und nicht nach der empfindungsvoller, schöpferischer Fülle.

---

[95]) Z. II. S. 433 f.

[96]) Z. I. 567.

Drittes Kapitel.

Die Komposition des Dichtwerks.

I.

Die Gliederung.

Man erwartet ohne weiteres, dass ein vorwiegend intellektueller Künstler wie Thomas Mann um eine klar-übersichtliche Gliederung seiner Werke besonders besorgt sein wird. Diese Erwartung wird auch nicht enttäuscht. In den Novellen allerdings kommt diese Seite des gestaltenden Willens weniger zur Geltung, da der dargestellte Stoff nicht wie beim Roman eine Fülle epischer Geschehnisse aufweist, die nach klarer Gruppierung verlangen, und weil die straffere, kurzatmigere Führung der Handlung, die doch ein Kennzeichen der Novelle sein dürfte, eine Gliederung in einzelne, abgetrennte Teile eher als unnötige Unterbrechung der Erzählung empfinden liesse. Eine Zerlegung in numerierte oder betitelte Teilabschnitte findet sich denn auch nirgends unter den Novellen; einzig in der breit-ausführlichen Schilderung „Herr und Hund" treffen wir derartiges vor. Das ist natürlich kein Zufall: das verbindende Mittel einer Handlung fehlt ja den einzelnen Teilen dieser Idylle in solchem Masse, dass der Verfasser der Uebersichtlichkeit des Ganzen nachhalf, ohne sich an eine strenge, chronologische Reihenfolge halten zu müssen, indem er die verschiedenen beschreibenden Ausführungen nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammenfasste. So treffen wir 5 Abschnitte, die jeweils mit einem Titel überschrieben sind, durch den das Gemeinschaftliche des Nachfolgenden angedeutet wird. Dass diesen Abschnitten trotzdem der Charakter einer Sammlung von einzelnen Beo-

bachtungen[97]) nicht merklich anhaftet, ist nur der meisterlichen stilistischen Verknüpfung der Einzelteile zuzuschreiben.

Lässt sich also, was die Novellen anbelangt, nicht viel über die Gliederung sagen, so stimmen hingegen die drei Romane darin überein, dass sie eine reichliche Anzahl von Teileinheiten aufweisen, wenn wir auch in Hinsicht auf deren Betitelung nicht das gleiche einheitliche Prinzip erkennen können, so wenig als hinsichtlich der Gliederung nach Gesichtspunkten künstlerischer Architektonik: es sind Unterschiede der inneren Form vorhanden, wenn sie auch nicht sehr offensichtlich sind.

Der äusseren Form nach, um zuerst auf diese einzugehen, zerfallen die „Buddenbrooks" in elf Teile, die sich auf zwei Bände verteilen; diese elf Teile sind wiederum in verschiedene Kapitel eingeteilt, deren Zahl recht willkürlich von Teil zu Teil wechselt (zwischen 4 und 15) und die keinen besonderen Titel tragen. Im Ganzen haben wir 97 Kapitel, die also durchschnittlich kurze Abschnitte umfassen, und die wohl ein wenig nach dem Vorbild des französischen Musters, nach Goncourts „Renée Mauperin" zugeschnitten worden sind[98]).

„Königliche Hoheit" weist die gerade Zahl von zehn Abschnitten auf, die mit keiner anderen Bezeichnung als einem knappen, kurzen Titel versehen sind. Hier scheint sich von vorneherein eine strengere, ausgeprägtere formale Gliederung ausgewirkt zu haben als in den zwei anderen Werken, in welchen schliesslich der Anzahl der einzelnen Abschnitte freier Spielraum gelassen ist, die wachsend sich dehnen können über das ursprünglich beabsichtigte Mass hinaus.

Die zwei Bände des „Zauberbergs" umfassen sieben Kapitel, wie denn überhaupt die Zahl sieben im „Zauberberg" eine gewisse, beudeutsame Rolle spielt[99]), worauf besonders Gertrud Kast in ihren stilistischen Untersuchungen[100]) hingewiesen hat, in welchen sie sich allerdings im Auffinden der Zahl sieben etwas sehr findig zeigt[101]). Diese sieben Kapitel

---

[97]) Thomas Mann deutet dieses Eigenart im Titel des mittleren Abschnitts selbst an: **„Einige Nachrichten** über Bauschaus Lebensweise und Charakter."

[98]) F. d. T. S. 30.

[99]) vergl. Z. II. S. 613: „ . . . keine runde Zahl für Anhänger des Dezimalsystems, und doch eine gute, handliche Zahl in ihrer Art, ein mythisch-malerischer Zeitkörper, kann man wohl sagen, befriedigender für das Gemüt als etwa ein trockenes halbes Dutzend".

[100]) Romantisierende und kritische Kunst. Diss. Bonn 1928.

[101]) Das Reduzieren z. B. der 51 Abschnitte des „Zauberbergs" auf 49 (7×7) unter Fassung der drei Peeperkorn-Abschnitte in eine einzige Einheit ist ein recht willkürlich-gewaltsamer Eingriff.

des „Zauberbergs“ zerfallen wiederum, wie bei den „Buddenbrooks“ die elf Teile, in weitere Abschnitte, die jeweils einen Titel tragen; im Ganzen sind es 51 Abschnitte, die also im Durchschnitt doppelt so lang sind als die der „Buddenbrooks“.

Mit letzterer Feststellung ist zugleich wohl auch darauf hingedeutet, warum die innere Geschlossenheit der einzelnen Teile des „Zauberbergs“ allgemein grösser ist als im ersten Roman, dessen inhaltliche Einheiten oft willkürlich in verschiedene kleine Kapitel aufgeteilt sind (so das Essen beim einleitenden Familientag in die Kapitel I. 4—9, oder der erste Morgen Tonys in Travemünde in die Kapitel III. 6—7, oder der Aufschluss über die geschäftliche Lage Grünlichs in die Kapitel IV. 5—6 u. a.), so dass man sich sehr wohl die Trennungslinien dazwischen (im ganzen ersten Teil überhaupt) wegdenken könnte, ohne dass dabei irgendwelche Lücken entstünden: das folgende Kapitel setzt nämlich genau wieder an der Stelle ein, wo das vorhergehende aufgehört hat.

Gehört somit den „Buddenbrooks“ das Prädikat larger Willkürlichkeit der Gliederung, relativer Zufälligkeit im Ziehen der Trennungslinien, so kommt dem Roman „Königliche Hoheit“ die Eigenschaft strengster Geschlossenheit in dieser Hinsicht zu, entsprechend dem eigenen Urteil des Verfassers, der es als „ein durchaus geformtes Buch, auf Mass und Verhältnis gestellt, verständig, durchsichtig, gedanklich beherrscht“ bezeichnet hat [102]).

In gleicher Weise über den „Zauberberg“ zu urteilen, erscheint im ersten Augenblick nicht ohne weiteres möglich, denn bei flüchtiger Betrachtung vermutet man auch da in der Gliederung der Kapitel in Abschnitte vereinzelte Willkürlichkeiten. So scheinen im dritten Kapitel die Abschnitte „Neckerei. Viatikum. Unterbrochene Heiterkeit“ und „Satana“ eine geschlossene Einheit zu bilden; desgleichen etwa die Abschnitte im siebenten Kapitel „Mynheer Peeperkorn (des Weiteren)“ und „Mynheer Peeperkorn (Schluss)“. Aber für diese Art der Einteilung lassen sich meist durchaus diskutable Gründe anführen. Entweder besteht das Bestreben, ein an und für sich wichtiges Ereignis durch stärkere Absonderung von den andern deutlicher hervorzuheben (z. B. „Satana“ als allererstes Zusammentreffen mit Settembrini) oder durch Verteilung wichtiger Episoden auf verschiedene Abschnitte ein Ueberladen des einzelnen an Inhalt und Umfang zu vermeiden („Mynheer Peeperkorn“).

[102]) Betr. S. 67.

So muss man schliesslich doch erkennen, dass auch hier ein klarer Formwille am Werke war, dessen gedankliche Beherrschtheit noch höher einzuschätzen ist als bei „Königliche Hoheit", weil die Masse des Stoffes, quantitativ wie qualitativ, bedeutend gewichtiger ist, und weil das Sicheinfügen der einzelnen Teile in die übergeordneten Einheiten mit grösserer Selbstverständlichkeit und Unauffälligkeit geschieht.

Die Entwicklung von den „Buddenbrooks" zum „Zauberberg" führt also — in etwas verallgemeinerter Formel ausgedrückt — von anfänglicher künstlerischer Willkür, deren Formung das Gepräge des absolut Notwendigen abgeht, zu künstlerischem Selbstbewusstsein, das den Stoff autoritativ der formenden, kritisch-analytischen Subjektivität unterwirft. Das scheint äusserlich schon darin zum Ausdruck zu kommen, dass die zwei späteren Werke für die einzelnen Abschnitte Titel aufweisen; denn die Prägung des Titels bedingt ein nachträgliches Analysieren des jeweils Wesentlichen, das in konzentrierter Formel zusammengefasst oder angedeutet werden soll, und diese kritisch-analytische Betrachtung selbst nun bleibt nicht ohne rückwirkenden Einfluss auf die Ausfeilung des formalen Gebildes.

II.

Einsätze und Schlüsse.

Die Wichtigkeit des Einsatzes liegt darin, dass er die vielfache Aufgabe zu erfüllen hat, einerseits, in Hinsicht auf die Form, die erfolgte Gliederung zu akzentuieren oder zu ergänzen, andererseits, hinsichtlich des darzustellenden Stoffes, in die geistige Atmosphäre, in die Stimmung des nachfolgenden Teiles einzuführen, ohne die Beziehung mit dem vorhergehenden zu verlieren, und zudem die Handlung ihrer weiteren Entwicklung zuzuführen. Da er nun das erste Satzbild ist, das sich innerhalb eines abgeschlossenen Teiles dem Auge darbietet, ist er natürlich der Kritik in stärkerem Masse ausgesetzt als nachfolgende Teile, auf die durch den Einsatz schon vorbereitet wurde. Daraus wird ersichtlich, welche peinliche Sorgfalt die Pflege dieses kleinsten Kunstgebildes vom verantwortungsbewussten Künstler erheischt, und welches strenge Formgefühl dazu gehört, in der Wahl des Einsatzes immer die gleiche Treffsicherheit zu beweisen und zugleich für vielfache Abwechslung zu sorgen. Die nicht unbeträchtliche Zahl der Novellen und die weitgehende Zer-

gliederung der Romane Thomas Manns, hauptsächlich der zwei zweibändigen, bietet uns die Möglichkeit, die Kunst des Einsatzes an ihnen in einer reichen Fülle von Einzelbeispielen zu studieren. Die unterschiedliche technische Funktion der einzelnen Einsätze erlaubt eine Gruppierung in verschiedene Arten. Bei der Bezeichnung dieser Einsätze halte ich mich zum Teil an die Termini, die auch Riemann in seinem Werk über „Goethes Romantechnik" verwendet, besonders was die ersten vier Arten anbetrifft: orientierende (bei Riemann: objektiv-orientierende), fortschreitende, rekapitulierende und vorbereitende Einsätze; die chronographischen und topographischen sind unter schildernde E. zusammengefasst, die parabatischen zu den subjektiven genommen, während die Bezeichnungen dialogische und briefliche E. durch die Sache selbst bedingt waren.

1. Der **orientierende Einsatz** gibt die Feststellung von Tatsachen und Begebnissen, die unmittelbar mit der Handlung in Verbindung stehen und vor Eintritt der Ereignisse der Novelle oder des betreffenden Romanabschnittes zutreffen, resp. zu geschehen beginnen (Der kleine Herr Friedemann N. I. 3 [103]): „Die Amme hatte die Schuld". Das Wunderkind N. I. 283: „Das Wunderkind kommt herein; — im Saale wird's still"). Im Roman ist es dann so, dass diese Ereignisse im Vorhergehenden noch nicht berührt worden sind, so dass der Einsatz die erste Mitteilung davon enthält (B. I. 292: „Das grosse Haus an der Mengstrasse blieb lange Zeit von einer gedämpften Stimmung erfüllt". B. II. 310: „Seit manchen Jahren hatten Buddenbrooks sich der weiten sommerlichen Reisen entwöhnt". Z. I. 27: „Im Restaurant war es hell, elegant und gemütlich").

Sind es auch in der Hauptsache speziell auf die Handlung bezogene Feststellungen, so treffen wir doch zuweilen auf orientierende Einsätze, die einer allgemein menschlichen oder wissenschaftlich eruierten Tatsache Erwähnung tun, die mit der Fabel unmittelbar nichts zu schaffen hat, die aber gewissermassen die Ursache bildet zu Ereignissen der Erzählung (Luischen N. I. 115: „Es gibt Ehen, deren Entstehung die belletristisch geübteste Phantasie sich nicht vorzustellen vermag". B. II. 32: „Jede im Senate erledigte Stelle muss binnen 4 Wochen wieder besetzt werden". B. I. 350: „Todesfälle pflegen eine dem Himmlischen zugewandte Stimmung hervorzubringen". Z. II. 457: „Ein Wasserfall ist immer ein anziehendes Ausflugsziel".)

[103]) Mit der römischen Zahl zitiere ich jeweils den Band, mit der zweiten die Seite, auf welcher sich Einsatz oder Abschluss befindet.

Der orientierende Einsatz findet sich naturgemäss oft zu Beginn der Novellen. Innerhalb der Romane steht er vorwiegend an Stellen akzentuierterer Einschnitte der Gliederung, wo es sich darum handelt, zeitliche, räumliche und inhaltliche Intervalle zu überbrücken; dabei müssen sie ausführlich genug sein, dass man sich lückenlos über den Gang der Ereignisse unterrichtet fühlt, und doch auch nicht zu lang, dass die Spannung darunter nicht zu leiden habe.

2. Der **fortschreitende Einsatz,** der seinem Wesen nach nur solche Teile eines ganzen Dichtwerks einleiten kann, die die Fortsetzung zu anderen bilden, findet sich in den Novellen Thomas Manns nicht vor, da dieselben keine weitere Gliederung aufweisen. In den Romanen führt dieser Einsatz die Handlung vorhergehender Abschnitte unmittelbar weiter durch sofortige Einleitung der nachfolgenden Ereignisse. Die Möglichkeit hierzu setzt allerdings voraus, dass keine bedeutenden zeitlichen, räumlichen oder inhaltlichen Unterschiede zwischen den Abschnitten bestehen, die dadurch aneinander gereiht werden sollen. Oft kann es also ein Zeichen von etwas willkürlich getroffener Gliederung sein, wogegen immerhin auch festzuhalten ist, dass dieser Einsatz die grössere Lebendigkeit im weiteren Verlauf der Erzählung bewirkt; rasch wird der Leser den weiteren Geschehnissen entgegengeführt und die Spannung dadurch neu belebt, wo unmittelbar vorher vielleicht die Hauptlinie der Handlung verlassen wurde (B. I. 409: „Es klingelte am Windfang". B. II. 402: „Das Werk der Weckuhr schnappte ein".)

3. Der **rekapitulierende Einsatz** greift auf Ereignisse zurück, über die vorhergehend berichtet wurde, und fasst sie in kurzer Prägung zusammen, bevor weitergefahren wird. Diese Zusammenfassung geschieht oft allein schon durch das vorangestellte Adverb „so" (Z. I. 194: „So hob der Sonntag sich ab". Z. II. 120: „So kam der August". Z. II. 359: „So verging eine Zeit".) Es scheint dabei die Absicht vorzuliegen, das Wesentliche gewisser Aeusserungen, oder Tatsachen selbst, die in der Breite allgemeinerer Ausführungen vergessen werden könnten, hervorzuholen und besonders zu betonen (B. I. 81: „Jean Jacques Hoffstede hatte, was die beiden Söhne des Konsuls Buddenbrook anging, sicherlich ein treffendes Urteil gefällt". Z. I. 220: „Am Dienstag war unser Held nun also seit einer Woche bei denen hier oben".

4. Der **vorbereitende Einsatz** greift der normalen Abwicklung der Ereignisse vor, indem er jenes Ereignis zum vorneherein kurz bekannt gibt, über das nachträglich noch Näheres berichtet wird (B. II. 24: „James Möllendorpf, der älteste kaufmännische Senator, starb auf groteske und

schauerliche Weise". B. I. 367: „In der Tat, es gab dieses Jahr einen lebhaften und festlichen Hochsommer".) Der Spannung wird dadurch kein Abbruch getan: wird auch durch diese Aussage gleich bekanntgegeben, was geschehen ist, so interessiert man sich dafür um Beschreibung und Begründung dieser Geschehnisse. Manchmal ist zudem die vorbereitende Andeutung so vag gehalten oder unerwartet, dass die Spannung eher noch erhöht wird (Z. I. 450: „So kam, was kommen musste". B. II. 467: „Mit dem Typhus ist es folgendermassen bestellt". Z. I. 309: „Hier steht eine Erscheinung bevor, über die der Erzähler sich selbst zu wundern gut tut".)

5. Der **dialogische Einsatz** gehört eigentlich nicht dem Gebiete des Streng-Epischen, sondern dem des Dramatischen an, entspringt also dem Bestreben, dramatische Bewegtheit in den verhältnismässig ruhigen Fluss epischer Erzählung zu bringen, und zugleich auch der Vorliebe für direkten Dialog, die Thomas Mann in der Schule des Naturalismus sich angewöhnt hatte.

Trotz dieser grösseren Bewegtheit müssen wir in der Regel länger warten, bis wir erfahren, um welche Personen und um was es sich handelt, denn die Vorführung der sprechenden Personen kann nicht wie auf der Bühne miteinander geschehen, sondern muss nacheinander erfolgen. Nichtsdestoweniger kann bei straffer Konzentrierung die Weiterführung der Handlung damit verbunden sein (B. I. 100: „Tony geben wir in Pension, und zwar zu Fräulein Weichbrodt", sagte Konsul Buddenbrook. Z. I. 157: „Ist jetzt euer Sommer zu Ende?" fragte Hans Castorp).

Einmal findet sich auch die seltene Form der indirekten, statt der direkten Rede und zwar in der Zeit des von Thomas Mann gern gebrauchten Imperfekts der Rede (B. II. 387: „An einem Zahne . . . . Senator Buddenbrook war an einem Zahne gestorben, hiess es in der Stadt".) Wenn dabei auch die unmittelbare Wiedergabe des Dialogs fehlt, so handelt es sich dennoch um die Wiedergabe einer tatsächlich erfolgten, wenn auch zeitlich etwas veränderten Aussage.

6. Der **briefliche Einsatz** zeigt in drei von vier Fällen, die das ganze Werk von Thomas Mann aufweist, den Beginn vollständig abgedruckter Briefe, die allein oder mit anderen Briefen zusammen ein ganzes Kapitel ausfüllen; diese Briefe sind ohne weitere Einleitung in die Erzählung eingeschoben. Im vierten Fall (B. I. 462) ist nur ein Teil des Briefes abgedruckt, eingeleitet mit den zwei Worten: „Sie schrieb", und gefolgt von der wieder einsetzenden objektiven Erzählung. Die Briefe selbst tragen dazu bei, die Handlung

weiterzuführen und zugleich eine Charakteristik der schreibenden Person zu geben.

7. Der **schildernde Einsatz** gibt einen kurzen Hinweis auf die Nebenumstände, unter welchen sich die Handlung abspielt, hauptsächlich in Bezug auf die Jahreszeit (Z. I. 380: „Der Oktober brach an". B. II. 366: „Es war Winter geworden"), auf die Witterung (Der Kleiderschrank, N. I. 169: „Es war trübe, dämmerig und kühl . . ." B. I. 433: „Dunst lag über der Stadt". Z. I. 238: „Das Wetter war spottschlecht") oder auf topographische Eigentümlichkeiten (B. I. 145: „Nach Travemünde geht es immer geradeaus, mit der Fähre übers Wasser und dann wieder geradeaus . . ."). Lyrisch-subjektive Stimmungsmalerei fehlt dabei sozusagen ganz; wir haben es in der Regel nur mit sachlich-nüchternen Feststellungen lakonischster Kürze zu tun, die Übergänge sein sollen und keine Stellen, worauf der Erzähler akzentuierend verweilt. Nur an vereinzelten Stellen geht die Schilderung über die gewohnte Knappheit hinaus und sucht ein Bild zu prägen, das einen gewissen Stimmungswert enthalten soll (Gladius Dei, N. I. 185: „München leuchtete. Ueber den festlichen Plätzen und weissen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages". Oder Tonio Kröger, N. II. 3: „Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. Nass und zugig war's, in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee".)

8. Der **subjektive Einsatz** besteht in einem Hervortreten des Erzählers aus der sonstigen objektiven Verborgenheit, indem er entweder das Ergebnis rein persönlicher, kontemplativer Gedankengänge wiedergibt (B. II. 394: „Man erinnert sich dieser oder jener Person, man denkt nach, wie es ihr gehen mag, und plötzlich fällt einem ein, dass sie nicht mehr auf den Trottoirs umherspaziert"), oder indem es sich direkt an denjenigen wendet, der seine Erzählung auf sich einwirken lässt, d. h. also bei unseren modernen Verhältnissen: an den Leser, um ihn durch einen Ausruf oder eine Frage gewissermassen persönlich anzureden (B. II. 9.: „Taufe! . . . Taufe in der Breitenstrasse!" Das Eisenbahnunglück, N. I. 299: „Etwas erzählen? Aber ich weiss nichts. Gut, also ich werde etwas erzählen." Z. I. 371: „Wie kam es dem jungen Hans Castrop eigentlich vor?" oder Z. II. 9: „Was ist die Zeit?") Kennzeichnend für diese Herstellung einer gewissen

Gemeinschaft zwischen Leser und Erzähler ist auch die Verwendung des pluralen Pronomens der ersten Person (Ein Glück, N. I. 211: „Still! Wir wollen in eine Seele schauen." B. II. 39: „Unsere Wünsche und Unternehmungen gehen aus gewissen Bedürfnissen unsrer Nerven hervor." Z. II. 477: „Noch einmal hören wir Hofrat Behrens' Stimme — horchen wir gut hin!" Z. II. 495: „Welche Errungenschaft und Neueinführung des Hauses Berghof war es, die unsern langjährigen Freund vom Kartenspiel erlöste . . . .?").

Bei der Betrachtung der Einsätze in Hinblick auf eine eventuelle Wandlung künstlerischer Grundsätze des Gestaltens können die Novellen keinen grossen Aufschluss geben, da sie rein zahlenmässig schon kein reiches Vergleichsmaterial bieten und zudem diese Einsätze durch ihre Sonderart als Einleitung der Erzählung zu grösserer Angleichung untereinander vorbestimmt sind. Fortschreitende und rekapitulierende Einsätze können aus diesem Grunde nicht vorkommen; dialogische und briefliche Einsätze sind ebenfalls nicht vorhanden. So kommen nur 4 Arten noch in Betracht, von welchen die des orientierenden Einsatzes weit überwiegt und sich auf zwei Drittel aller Novellen erstreckt (Der kleine Herr Friedemann, Der Bajazzo, Luischen, Tobias Mindernickel, Der Wille zum Glück, Der Weg zum Friedhof, Die Hungernden, Das Wunderkind, Beim Propheten, Schwere Stunde, Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten, Der Tod in Venedig, Herr und Hund, dessen 5 Teileinheiten alle orientierend eingeleitet werden, Unordnung und frühes Leid, Mario und der Zauberer). Ganz vereinzelt ist der schildernde Einsatz (Der Kleiderschrank, Gladius Dei, Tonio Kröger), desgleichen auch der subjektive Einsatz (Tristan, Ein Glück, Das Eisenbahnunglück), während ein vorbereitender Einsatz sich nur einmal vorfindet (Enttäuschung). Dabei hat auch die Entstehungszeit der Novellen keinerlei Einfluss auf die Wahl der Einsätze. Fundierte Vergleichsmöglichkeiten bieten sich also erst bei der Betrachtung der Romane.

In den „Buddenbrooks" sind es hauptsächlich zwei Arten von Einsätzen, denen wir immer wieder begegnen: der fortschreitende u. der orientierende Einsatz (ersterer 33 mal: B. I. 40, 46, 53, 115, 141, 155, 194, 209, 228, 244, 253, 264, 326, 377, 391, 399, 409, 423, 479, 494, B. II. 19, 49, 80, 92, 99, 207, 215, 233, 256, 263, 353, 376, 402; letzterer 31 mal: B. I. 18, 23, 43, 63, 74, 86, 93, 105, 134, 161, 168, 248, 277, 289, 292, 336, 346, 350, 358, 385, 452, B. II. 32, 64, 113, 154, 174, 286, 297, 310, 324, 328). Von den anderen Arten kommt nur der dialogische Einsatz noch relativ oft vor (14 mal: B. I. 9, 26, 34, 55, 100, 125, 178, 202, 222, 315, B. II. 56, 137, 387, 472), die übrigen recht

selten (der schildernde Einsatz 6 mal: B. I. 145, 187, 197, 433, 468, B. II. 366; der vorbereitende Einsatz 4 mal: B. I. 307, 367, B. II. 24, 467; der briefliche Einsatz 4 mal: B. I. 183, 214, 362, 462; der subjektive Einsatz 4 mal, aber bezeichnenderweise erst im zweiten Band: B. II. 9, 39, 62, 394; der rekapitulierende Einsatz 1 mal: B. I. 81.)

Aus diesen statistischen Feststellungen geht hervor, dass das Bestreben des Künstlers hauptsächlich darauf gerichtet ist, die Handlung in Fluss zu halten (der fortschreitende Einsatz kommt am häufigsten vor), Lebendigkeit, Bewegtheit in den epischen Ton zu bringen (dialogische Einsätze!) und dabei streng darauf zu achten, den Eindruck objektiver Erzählungsweise zu wahren; die Persönlichkeit des Erzählers tritt ganz hinter den Stoff zurück, und selbst im zweiten Band, wo einzelne subjektive Einsätze sich vorfinden, wird die objektive Entwicklung der Geschichte eigentlich nur unterbrochen, um dem Leser durch einen persönlichen Ausruf die Ereignisse schneller, eindrücklicher zur Kenntnis zu bringen (B. II. 9: „Taufe! . . . Taufe in der Breitenstrasse!" oder B. II. 62: „Krieg und Kriegsgeschrei, Einquartierung und Geschäftigkeit!")

„Königliche Hoheit" ist uns schon bekannt als formal straff gegliedertes Werk; dieser Eindruck wird durch die Betrachtung der Einsätze nur noch verstärkt, die hier in sehr geringer Anzahl vertreten sind, da nur 10 Abschnitte vorliegen. Alle, bis auf einen, gehören der orientierenden, dieser einzelne hingegen der vorbereitenden Art an (K. H. 192: Der hohe Beruf: „Hier ist die Lebensführung und Berufsübung Klaus Heinrichs, geschildert in ihrer Eigentümlichkeit!") Ueberall findet sich also ein Einschnitt zwischen den einzelnen Teilen, und die Aufteilung der Handlung in die verschiedenen klar auseinandergehaltenen Abschnitte bedingt neben der formalen auch deren inhaltliche Geschlossenheit.

Im „Zauberberg" finden wir hauptsächlich orientierende Einsätze (29 mal: Z. I. 11, 22, 27, 36, 52, 66, 96, 110, 126, 133, 178, 185, 226, 271, 343, 398, 482, 542, Z. II. 47, 78, 141, 165, 213, 262, 345, 391, 457, 525, 613); alle anderen sind seltener, der briefliche Einsatz kommt überhaupt nicht vor (5 mal der subjektive Einsatz: Z. I. 371, Z. II. 9, 334, 477, 495; 4 mal der fortschreitende Einsatz: Z. I. 138, 172, 210, 423; 4 mal der rekapitulierende Einsatz: Z. I. 194, 220, Z. II. 120, 359; ebenfalls 4 mal der dialogische Einsatz: Z. I. 70, 82, 119, 157; dreimal der vorbereitende Einsatz: Z. I. 309, 450, Z. II. 573, und zweimal der schildernde Einsatz: Z. I. 238, 380). Wenn also in der Wahl der Einsätze auch grössere spielende Abwechslung vorliegt als in „Königliche Hoheit", so deutet

doch das Abnehmen der fortschreitenden Einsätze und das prozentuale Zunehmen der orientierenden auf straffere Abgrenzung der einzelnen Teile gegeneinander als in den „Buddenbrooks". Der orientierende Einsatz aber, dessen Hauptaufgabe objektive Feststellung ist, bedingt einen ruhigeren Fluss der Handlung, und dem gleichen Zwecke dient die Reduktion der dialogischen Einsätze.

Interessant ist die Zunahme subjektiver Einsätze, wobei sich diese zu denen in den „Buddenbrooks" auch inhaltlich dadurch unterscheiden, dass sie in viel direkterer Art sich an den Leser wenden, durch Fragen und Aufforderungen. Diese Erscheinung hängt zusammen mit einer grösseren Freiheit des Erzählers, der es sich nicht nehmen lässt, zuweilen die eigene Persönlichkeit hervortreten zu lassen mit der Selbstsicherheit des Künstlers, dessen Formwillen den Stoff vollkommen beherrscht.

Was die Kapitelschlüsse anbetrifft, so ist zu sagen, dass auch hier klarste Tatsächlichkeit vorherrscht. Der Schlusssatz erscheint als die unumgängliche Folge des Vorhergesagten, er ist in der Regel noch Träger der Handlung, sachlich, orientierend, in seiner Fassung wohl ein bisschen abgerundeter, selbständiger geformt, da er auf nichts Folgendes Bezug nimmt. Aber es herrscht kein veränderter, gehobener Ton darin vor [104]), der das Abbrechen resp. Unterbrechen der Erzählung eindrücklicher, kontrastieren liesse, er bildet keine scharf gezogene Trennungslinie, sondern nur einen ruhigen Punkt, der das bisher Erzählte scheinbar vorläufig abschliesst.

Einzelne wenige Ausnahmen finden sich immerhin vor, so zum Beispiel in einer kleinen Zahl von Novellen, in welchen die Neigung besteht, durch einen Ausruf — der Klage oder der Erleichterung — zu schliessen (Der Bajazzo, Unordnung und frühes Leid, Mario und der Zauberer), oder in Abschnitten, die mit einer verallgemeinernden Zusammenfassung zu Ende gehen, die aber ganz im Tone tatsächlicher Feststellung bleibt (B. I. 499: „So schloss Tony Buddenbrooks zweite Ehe". Z. II. 525: „Das also waren Hans Castorps Vorzugsplatten" oder Ein Glück, N. I. 227: „Denn ein Glück, ein kleiner Schauer und Rausch von Glück berührt das Herz, wenn jene zwei Welten, zwischen denen die Sehnsucht hin und wieder irrt, sich in einer kurzen, trügerischen Annähe-

[104]) Eine Ausnahme bildet der Schluss von „Schwere Stunde" (N. I. 256): „Und aus seiner Seele, aus Musik und Idee, rangen sich seine Werke hervor, klingende und schimmernde Gebilde, die in heiliger Form die unendliche Heimat wunderbar ahnen liessen, wie in der Muschel das Meer saust, dem sie entfischt ist".

rung zusammen finden"). Daneben treffen wir auch vereinzelt die Form des Abschlusses durch eine offenbleibende Frage (z. B.: Ende des Zauberberges), durch eine traumhafte Vision (z. B. Z. I. 36, 156, 271), durch vorbereitende Andeutung (B. I. 468: „Als das Jahr 1859 sich zu Ende neigte, geschah etwas Fürchterliches ..."), einmal, in den „Buddenbrooks", durch eine adversative Wendung (B. II. 63: „Bei dem Fallissement einer Frankfurter Grossfirma aber, im Juli, unmittelbar vor Eintritt des Waffenstillstandes, verlor das Haus Johann Buddenbrook mit einem Schlage die runde Summe von zwanzigtausend Talern kurant") und einmal endlich, im „Zauberberg", durch persönliches Hervortreten des Verfassers, der das Kapitel bei offenem Bekenntnis zu seiner Erzählerrolle zu Ende führt (Z. II. 333: „Wir lassen den Vorhang fallen, zum vorletzten Mal. Doch während er niederrauscht, wollen wir im Geiste mit dem auf seiner Höhe zurückgebliebenen Hans Castorp fern hinab in einen feuchten Kreuzesgarten des Flachlands spähen und lauschen, woselbst ein Degen aufblitzt und sich senkt, Kommandoworte zucken und drei Gewehrsalven, drei schwärmerische Honneurs hinknallen über Joachim Ziemssens wurzeldurchwachsenes Soldatengrab").

Einzig in „Königliche Hoheit" können wir eine Vorliebe für stärker betonte Abschlüsse festhalten, wie ja auch schon die Einsätze eine schärfere Abgrenzung der Abschnitte nach aussen hin erkennen liessen. Die beiden anderen Romane hingegen zeigen in dieser Hinsicht einen ruhigen Verlauf der Erzählung, wobei allerdings der „Zauberberg" durch die klare, präzise Ausgeglichenheit der Uebergänge erraten lässt, dass hier die grössere künstlerische Formung vorliegt, und dass hier der bestimmte Wille zu solchem Eindruck am Werke ist.

III.

Einführung der Personen.

Wir können, was die Einführung der Personen in die Handlung anbetrifft, zwei prinzipielle Arten unterscheiden: die **direkte Einführung,** bei welcher die betreffende Person durch die Handlung selbst entweder allein oder in Verbindung mit anderen in den Gang der Ereignisse eingreift, oder die **indirekte Einführung,** bei welcher die Person schon vor ihrem tatsächlichen Erscheinen in der Erzählung erwähnt wird, sei es gesprächsweise durch schon bekannte Figuren, sei es vorgreifend durch den Verfasser

selbst, der dadurch allerdings die objektive Folge der Ereignisse willkürlich unterbricht.

Es lässt sich im Werke Thomas Manns keine eigentliche Vorliebe für die eine oder für die andere Einführungsart feststellen; beide wechseln miteinander in bunter Unregelmässigkeit ab, so dass man eher sagen könnte, der Grundsatz, der dabei befolgt werde, sei der grösstmöglicher Abwechslung, und das bezieht sich sowohl auf Hauptgestalten wie auf Nebenfiguren. Tony Buddenbrook z. B. wird direkt in die Handlung eingeführt, Thomas und Christian hingegen indirekt; Frau Klöterjahn in „Tristan" direkt, Spinell indirekt; Klaus Heinrich wiederum direkt, Imma Spoelmann indirekt; Hans Castorp, Joachim, Settembrini, Mme. Chauchat, Naphta direkt, Behrens, Krokowski, Peeperkorn indirekt.

Meist werden die Gestalten auch einzeln eingeführt, nur selten durch die Gruppe, und auch dann werden diese gar bald in die verschiedenen Einzelindividuen aufgeteilt, die dann eingehender für sich allein betrachtet werden können (so die Teilnehmer am Familienessen der Buddenbrooks am Eingang des Romans; so auch die Tischgenossen Hans Castorps auf Berghof und die Gesellschaft bei Professor Cornelius in „Unordnung und frühes Leid").

Während wir in den Novellen beim besten Willen auf keine Vorliebe für die eine oder andere Einführungsart schliessen und deshalb auch von keiner Entwicklung des diesbezüglichen künstlerischen Vorgehens etwas sagen können, lässt sich vielleicht hinsichtlich der Romane eine kleine Wandlung festhalten. Sind in „Buddenbrooks" und „Königliche Hoheit" nämlich die direkt eingeführten Personen ungefähr in gleicher Anzahl vertreten wie die indirekt eingeführten, so ist immerhin im „Zauberberg" eine Abnahme der indirekten Einführungen zu verzeichnen; doch ist das wohl auch damit in Zusammenhang zu bringen, dass wir in diesem Werke nur einer Entwicklungslinie folgen, der des Charakters Hans Castorps, und dass dadurch eine grössere Einheit der Handlung ermöglicht wird; wir erfahren alles gewissermassen so, wie es Hans Castorp selbst erfahren hat, und da die verschiedenen Gestalten des Werkes vorwiegend durch direktes Bekanntwerden in seinen Interessenkreis eingeführt werden, so werden sie in gleicher Art auch in der Erzählung dem Leser präsentiert.

Auch die Zahl der indirekten Einführungen durch subjektive Vorstellung von seiten des Verfassers nimmt in der Entwicklungslinie von den „Buddenbrooks" zum „Zauberberg" ab, was zur Stärkung des Eindrucks darstellerischer Objektivität beiträgt.

Im ersteren Roman haben wir an zwei Stellen diese indirekte Einführung durch unvermittelt erfolgende Beschreibung seitens des Verfassers: einmal anlässlich des Erscheinens von Pastor Tiburtius (B. I. 358: „Sievert Tiburtius war ein kleiner, schmaler Mann mit grossem Kopfe u. s. w.") und dann bei der Einführung von Direktor Hugo Weinschenk (B. II. 64: „Wenn Herr Hugo Weinschenk, seit einiger Zeit Direktor im Dienste der städtischen Feuerversicherungsgesellschaft, mit seinem geschlossenen Leibrock, seinem schmalen, schwarzen, auf männliche und ernste Art in die Mundwinkel hineingewachsenen Schnurrbart und seiner etwas hängenden Unterlippe, wiegenden und selbstbewussten Schrittes über die grosse Diele schritt, um sich von den vorderen Bureaus in die hinteren zu begeben, wobei er seine beiden Fäuste vor sich hertrug, und die Ellenbogen in legerer Weise an den Seiten bewegte, bot er das Bild eines tätigen, wohlsituierten und imponierenden Mannes").

Unter den Novellen sind es nur zwei, beide aus der Frühzeit schriftstellerichen Schaffens, die solche indirekten Einführungen aufweisen: einmal „Luischen" (1897) mit den Gestalten Amras, ihres Mannes, Rechtsanwalt Jacoby, und ihres Geliebten, dessen Introduktion in die Erzählung durch den bewusst-subjektiven Griff des Verfassers recht typisch ist (N. I. 120: „Auch ist es an der Zeit, dass **ich mich** der Wahrheit entlaste, die **ich** bislang zurückhielt, der Wahrheit nämlich, dass sie (Amra) ihren Gatten dennoch täuschte, dass sie ihn, sage **ich,** betrog, und zwar mit einem Herrn, namens Alfred Läutner. Dies war ein junger Musiker von Begabung, u. s. w.") und dann „Ein Glück" (1904) mit der Gestalt der Baronin Anna (N. I. 211: „Still! **Wir** sollen in eine Seele schauen. Im Fluge gleichsam, im Vorüberstreichen und nur ein paar Seiten lang, denn **wir** sind gewaltig beschäftigt. **Wir** kommen aus Florenz, aus alter Zeit; dort handelt es sich um letzte und schwierige Angelegenheiten. Und sind sie bezwungen, — wohin? Zu Hofe vielleicht, in ein Königsschloss, — wer weiss? Seltsame, matt schimmernde Dinge sind im Begriffe, sich zurechtzuschieben. — Anna, arme kleine Baronin Anna, **wir** haben nicht lange Zeit für dich! — —").

In „Königliche Hoheit" finden sich keine solchen unvermittelten Einführungen vor, hingegen ist im „Zauberberg" noch eine solche zu erwähnen: die der seltsamen Persönlichkeit Mynheer Peeperkorns (Z. II. 345: „Mynheer Peeperkorn, ein älterer Holländer, war eine Zeitlang Gast des Hauses „Berghof", das mit so grossem Recht das Beiwort „international" in seinem Schilde führte. Peeperkorns leicht

farbige Nationalität — denn er war ein Kolonial-Holländer, ein Mann von Java, ein Kaffeepflanzer — würde uns kaum vermögen seine, Pieter Peeperkorns (so hiess er, so bezeichnete er sich selbst; „jetzt labt Pieter Peeperkorn sich mit einem Schnaps", pflegte er zu sagen) — würde uns, sagen wir, noch nicht bestimmen, seine Person zu elfter Stunde in unsere Geschichte einzuführen, u. s. w.").

IV.

Führung der Handlung.

1. Die Novellen.

Wir treffen bei Thomas Mann auf zwei grundverschiedene Arten von Novellen. Die eine Art umfasst eine Reihe von beschreibenden Skizzen irgend eines Ereignisses, das keinerlei schicksalshafte Bedeutung in sich trägt, das die Wiederholung banaler Geschehnisse des Alltags sein könnte (wie „Beim Propheten", „Das Wunderkind", „Das Eisenbahnunglück", „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten", „Herr und Hund", und wie schliesslich auch eine der allerletzten Novellen: „Unordnung und frühes Leid"). Es kommt dem Autor darin eigentlich nur auf die Erfassung einzelner Details an, die er seiner naturalistisch geschulten Beobachtungsgabe verdankt und deren Wiedergabe seinen Sinn für sprachliche Bemeisterung irgendwie reizt. Man könnte diese Novellen also auch stilistische Studien nennen.

Da es sich dabei eigentlich nur um eine Darstellung äusserer Geschehnisse handelt, kann es uns nicht wundern, dass wir hier keine strenge Gruppierung um irgend eine Hauptgestalt antreffen, denn die Menschen sind darin weniger um ihrer eigenen Problematik willen dargestellt, sondern eher um die Wirkung der Ereignisse wiederzuspiegeln. Wohl haben wir dabei meist grössere Gruppen von dargestellten Gestalten als in den anderen Novellen (man denke an die kleine Hörergemeinschaft beim „Propheten", an die verschiedenen Zuhörer des „Wunderkindes", an die Mitglieder der Familie Cornelius und an die eingeladenen Freunde in „Unordnung und frühes Leid"; die anderen Novellen dieser Art, in der Ich-Form erzählt, weisen kleinere Menschengruppen auf, während sich in „Herr und Hund"

alles Interesse auf den Hund Bauschan konzentriert). Doch aus all diesen Gruppen ragt in der Darstellung keine Einzelperson führend hervor, alle erfahren die relativ gleich ausführliche Skizzierung, da sie auch gleiche künstlerische Daseinsberechtigung haben.

Zur anderen Art von Novellen gehören jene, die eine seelische Entwicklung zur Darstellung bringen oder den entscheidenden Abschluss einer solchen, deren zeitlicher Verlauf sich also erstrecken kann zwischen mehr oder minder ausführlicher Lebensbeschreibung („Tonio Kröger", „Bajazzo", „Der Wille zum Glück", „Der kleine Herr Friedemann") und episodenhaftem Hervorheben eines einzelnen, oft abschliessenden Lebensabschnittes („Enttäuschung", „Tobias Mindernickel", „Luischen", „Gladius Dei", „Der Weg zum Friedhof", „Die Hungernden", „Ein Glück", „Schwere Stunde", „Tristan", „Der Tod in Venedig", „Mario und der Zauberer") und die alle irgendwie Kampf und Konflikt als Grundmotiv aufweisen. In diesen Novellen nun, in denen das Seelisch-Menschliche die Hauptrolle spielt, haben wir eine einheitlichere Gruppierung der Personen um die eine oder um die zwei Hauptgestalten, in welchen die gegensätzlichen psychischen Kräfte sich auswirken. Neben dieser einen oder diesen zwei Hauptgestalten spielen die anderen hier nur eine untergeordnete Rolle. Selbst das Mittel der Kontrastierung, das, wie wir noch sehen werden, beim Roman stark zur Anwendung kommt, wird hierbei nur selten oder nur in knapper Skizzierung verwertet (so die Gestalt Assessor Witznagels als Kontrast zum Bajazzo, Johny Bishop zum Erzählenden selbst in „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten", Herr Klöterjahn zu Spinell in „Tristan", und am deutlichsten wohl Hans Hansen zu Tonio Kröger).

Eine seltsame Sonderstellung innerhalb der Novellen nimmt „Der Kleiderschrank" ein, dessen märchenhafte Spukhaftigkeit ein wenig an E. T. A. Hoffmann gemahnt, und dessen Stoff zu wirklichkeitsfremd ist, um sich zwanglos in eine der zwei genannten Arten einzufügen: das geschilderte Ereignis ist zu sehr Erlebnis, um zur ersten Novellengruppe zu passen, und andererseits ist dieses Erlebnis zu sehr zufälliges, unmotiviertes, eben märchenhaft-unwirkliches Geschehen, um der zweiten Gruppe sich angliedern zu können. So steht denn dieses Werkchen ein bisschen „in der Luft" im Gesamtwerk Thomas Manns, um den Ausdruck zu wiederholen, den der Verfasser in der Beurteilung des Erlebnisses selbst verwendet hat [105]).

[105]) N. I. S. 181.

Auch in der äusseren Form der Wiedergabe treffen wir auf Unterschiedlichkeiten. Während die grösste Zahl der Novellen in der Form berichtender Nacherzählung vorliegen, weisen einzelne die Form miterlebenden Berichtens von seiten des Erzählers auf, d. h. die Ich-Form („Enttäuschung", „Der Wille zum Glück", „Wie Jappe und Do Escobar sich verprügelten", „Das Eisenbahnunglück", „Herr und Hund", „Mario und der Zauberer"). Im „Bajazzo" hingegen verhält es sich wie im begonnenen, doch Fragment gebliebenen Roman: „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull": Wir haben es mit Bekenntnissen in der Ich-Form zu tun, doch ist die berichtende Person nicht identisch mit der des Verfassers.

Die Einführung in die Hauptlinien der Handlung, die Exposition, ist in den Novellen, entsprechend der gedrängteren Zusammenfassung der Ereignisse in dieser Dichtungsart, meist recht kurz. Ein paar wenige Hinweise müssen in der Regel genügen, um die Personen einzuführen und um das Hauptthema irgendwie schon anzudeuten. Das trifft besonders zu bei den Novellen, die nur skizzierende Beschreibung sein sollen; besonders kennzeichnend in ihrer prägnanten Kürze der Einführung sind in dieser Hinsicht etwa „Die Hungernden", „Das Wunderkind", „Das Eisenbahnunglück", „Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten", bei welchen das Ereignis, das dargestellt werden soll, sogleich, im ersten Satze womöglich, erwähnt wird, und die zum Verständnis absolut notwendigen Vorkenntnisse dann unmittelbar darauf nachgeholt werden.

Daneben haben wir auch eine Anzahl Novellen, denen eine verhältnismässig lange Einführung vorausgesetzt wird, etwa in der Form von Betrachtungen über den Ort der Handlung, wie in „Gladius Dei" und „Tristan", oder allgemeiner Art, wie in der Skizze „Beim Propheten" und ausführlicher, langatmiger in „Bajazzo". Es scheint überhaupt, als ob sich mit den Jahren bei Thomas Mann die Neigung durchsetze, in seinen Einleitungen zu Werken, die psychologische Wandlungen darstellen, immer ausführlicher zu werden. Beim „Tod in Venedig" (1911) erstreckt sich die Einführung bis zu Beginn der eigentlichen Handlung auf über 20 Seiten (die ganze Novelle umfasst deren rund 100), und auch bei „Mario und der Zauberer" (1930) ist das Verhältnis ungefähr dasselbe.

Der Verlauf der Handlung hält sich in den Novellen sozusagen restlos an die chronologische Folge des Geschehens. Ein Nachholen gewisser Einzelheiten, die zum besseren Verständnis der gleich eingangs genannten Per-

sönlichkeit sich notwendig erweisen, treffen wir jeweils noch im Teil, der der Exposition dient (so z. B. Detailzüge zum Charakter des Barons Harry in „Ein Glück", oder die Vorgeschichte Gustav Aschenbachs im „Tod von Venedig"). Bei den meisten Novellen findet sich nicht einmal diese kleine Durchbrechung der strengen Chronologie vor. Einzelepisoden hingegen, die zur eigentlichen Handlung selbst gehören, finden sich nur in der Erzählung „Herr und Hund" ausserhalb der zeitlichen Reihenfolge angebracht, wie denn dieses Werk überhaupt eine ganz eigene Stellung einnimmt hinsichtlich seiner Komposition, worauf ja schon an anderer Stelle hingewiesen wurde (vergl.: „Die Gliederung").

Was die Führung der Handlung anbetrifft, lassen sich in beiden Novellenarten wiederum Unterschiede festhalten. Die skizzenhaft-beschreibenden Erzählungen, zu deren Charakteristik es gehört, dass sie im Grunde genommen gar keine Handlung haben, weisen natürlich keine Steigerung, keine Höhepunkte, keine sinnreich zugespitzten Schlusseffekte auf; sie bilden einen Ausschnitt aus dem Leben und jeder Zeitpunkt ist darin, rein objektiv betrachtet, von ungefähr gleicher Bedeutung. Die einzige Spannung, die diesen Beschreibungen inne wohnt, ist das Interesse, das wir nehmen an der Art und Weise, wie die einzelnen Ereignisse in ihrer Auslösung und Auswirkung dargestellt werden.

Bei den Novellen der zweiten Art kommt zu diesem vorwiegend formalen Interesse noch ein psychologisches hinzu; denn es handelt sich darin, wie schon erwähnt wurde, um Konflikte und Entwicklungen der menschlichen Psyche, und der Verlauf solcher Entwicklungslinien weist naturgemäss Steigerungen oder Zuspitzungen auf. Da nun aber den Novellen die ausführliche, unmerklich zu Höhepunkten leitende Darstellungsart des Romans versagt ist, müssen sich die Wandlungen in kürzerer Zeit, d. h. in straffer Aufeinanderfolge vollziehen, können nur deren wichtigste Phasen festgehalten werden, wird durch Andeutungen verschiedener Art, die die folgenden Ereignisse oder die Stimmung dazu vorbereiten helfen, die wesentliche Entwicklung rascher herbeigeführt.

Diese Andeutungen können sich in längeren Ausführungen vorfinden (wie etwa im „Bajazzo" oder in „Mario und dem Zauberer" die allererste Einleitung, die das Schlussergebnis bereits vorwegnimmt); sie können durch offenen oder versteckten Hinweis erfolgen im Laufe der Erzählung (wie im „Weg zum Glück" die häufige Erwähnung des krankhaften Zustandes Paolos, die auf ein vorzeitiges Ende hindeutet, oder in „Tristan" die Mitteilung, dass Dr. Müller zu-

letzt die Behandlung von Frau Klöterjahn übernähme, nachdem gleich eingangs der Novelle ganz nebenbei erwähnt worden ist, dieser zweite Arzt sei für die leichten Fälle und die Hoffnungslosen vorhanden); sie können auch in einem kurzen Satze oder Ausdruck geprägt sein (wie in „Tobias Mindernickel", N. I. 99: „Von diesem Manne gibt es eine Geschichte, die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist", oder in „Luischen", N. I. 116: „. . . . und man sah wohl, dass diese Frau nicht zu beschränkt war, um geneigt zu sein, ein Unheil zu stiften", oder der Ausruf: „Anna, arme, kleine Baronin Anna" in „Ein Glück", N. I. 211). Manchmal rühren diese Andeutungen vielleicht nur von einem einmal heraufbeschworenen Bilde her, das einen bestimmten Eindruck hinterlassen soll (wie die Erinnerung „an den Tod, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt" beim Besteigen der sargschwarz lackierten Gondel im „Tod in Venedig", N. II. 374), oder sie wirken durch den Klang eines Namens, der einen ganz bestimmten Stimmungswert erzeugt (Tobias Mindernickel, Lobegott Piepsam!)

Der Schluss bricht dann meist rasch ab, ohne längeres Verweilen, mit sachlich-orientierender Feststellung, wie ja auch der Anfang in der Regel durch kurzen orientierenden Hinweis einsetzt. Das ist gewissermassen der Rahmen strengobjektiver Wiedergabe, in dem sich die Novellen Thomas Manns präsentieren, während innerhalb der Erzählungen selbst doch da und dort kleine Unterbrechungen des rein objektiven Berichtes sich einschleichen, in Form einer subjektiven Wendung („Tobias Mindernickel", N. I. 110: „Was nun geschah, war etwas so Unverständliches und Infames, dass **ich mich** weigere, es ausführlich zu erzählen", oder „Luischen", N. I. 118: „. . . . und nicht anders verhielt es sich, **meiner** Ueberzeugung nach, mit dem Rechtsanwalt . . ."), in Form einer Apostrophe oder Frage an den Leser („Der Weg zum Friedhof", N. I. 145: „Ihr müsst nämlich wissen . . ." oder „Tristan", N. I. 328: „Waren wir schon so weit, dass Herr Klöterjahn in die Heimat zurückgekehrt war"? oder „Tonio Kröger", N. II. 16: „Wie geschah das"?) oder in Form eines Ausrufs, einer Ueberlegung, die persönlichem Empfinden, persönlicher Erfahrung entspringt („Ein Glück", N. I. 221: „Geselligkeit! Harmlose, festliche Geselligkeit, entnervendes, entwürdigendes, verführerisches Gift voll unfruchtbarer Reize, buhlerische Feindin des Gedankens und des Friedens, du bist etwas Fürchterliches!" oder „Der Tod in Venedig", N. II. 415: „Seltsamer, heikler ist nichts, als das Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen", u. s. w.).

Diese kleinen subjektiven Willkürlichkeiten schwinden immer mehr im Laufe der künstlerischen Entwicklung des Novellisten Thomas Mann (zwar wahrte auch schon eine der allerersten Novellen, „Der kleine Herr Friedemann", wohl unter dem Einfluss des Naturalismus den streng-objektiven Ton wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe), während doch zu gleicher Zeit im Roman, wie in anderem Zusammenhang schon betont wurde (vergl.: Wahl und Darstellung des Stoffes), ein Zunehmen subjektiv-ironischer Einführungen konstatiert worden ist.

Dieser scheinbare Widerspruch ist nur eine Folge der unterschiedlichen Technik von Roman und Novelle: jener in seiner breiten, epischen Ausführlichkeit verlangt bewusste Gliederung und Verknüpfung, wozu die subjektiven Wendungen dienen können; diese in ihrer strafferen Konzentriertheit vermeidet Einflechtungen solcher Art, die den steten Gang der Ereignisse aufzuhalten geeignet sind. Wenn der Verfasser durch derartige Wendungen der Spannung nachhelfen will, fügt er sie nunmehr geschickt in die Worte einer Person der Erzählung ein, wie das in „Mario und dem Zauberer" des öfteren gehandhabt wird, wo die Ich-Form des Berichtens diesem Wunsche vorzüglich entgegenkommt.

2. Die Romane.

Es lässt sich in den drei Romanen Thomas Manns keine Gleichartigkeit bezüglich der Führung der Handlung erkennen; alle drei haben ihre eigenen Sonderheiten, die zu erklären sind aus den zeitlichen Zwischenräumen, in welchen sie entstanden sind, und aus der Eigenart des Motivs, das in ihnen zur Darstellung kommt. Zudem kann man sich ohnehin kaum vorstellen, dass ein Romanschriftsteller seine Werke nach einem unveränderlichen Schema aufbauen werde, da die Form des Romans naturgemäss nicht die strenge Geschlossenheit eines dramatischen Kunstwerks aufweist.

„Buddenbrooks" deuten schon durch den Untertitel „Verfall einer Familie" an, dass wir in diesem Roman nicht die Entwicklungslinie einer Person allein erwarten dürfen; es handelt sich um eine ganze Gruppe von Menschen, die nacheinander und miteinander in die Handlung eingreifen, so dass diese keine einheitliche Linie wahren kann, sondern sich eigentlich dauernd zersplittern muss in verschiedene Entwicklungslinien, die für die Geschichte der Familie von ungefähr gleicher Wichtigkeit sind. Das Interesse des Lesers wird jeweils auf diejenigen Mitglieder der Familie gelenkt,

die gerade Träger ihrer Entwicklung sind. Zuerst sind das der ältere und der jüngere Johann Buddenbrook, dann die vier Geschwister Thomas, Christian, Tony und Klara, wobei letztere allerdings eine ganz untergeordnete Rolle spielt, und schliesslich noch Hanno Buddenbrook.

An einzelnen Punkten werden aber auch die Hauptlinien verlassen und schlaglichtartig, für kürzeste Zeit, andere Personen in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt, die dann allerdings sehr bald mit der Haupthandlung in Verbindung gebracht werden: so Pastor Tiburtius vor der Verlobung mit Klara Buddenbrook (B. I. 358 ff.), Hugo Weinschenk vor der Verbindung mit Erika Grünlich (B. II. 64 ff.) und schliesslich auch James Möllendorpf, wenn auch nur durch die Schilderung seines Todes (B. I. 24 f.), der aber die Wahl Thomas Buddenbrooks in den Senat zur Folge hatte.

„Königliche Hoheit" wahrt die Einheit der Hauptgestalt in klarer Weise; sind auch in der Geburtszene zu Eingang des Romans die Nebengestalten die Träger der Handlung, so steht nichtsdestoweniger schon die Gestalt des neugeborenen Prinzen im Mittelpunkt des Interesses. Einzig im Abschnitt, betitelt „Das Land", wird die Entwicklungslinie der Hauptgestalt unterbrochen und eine statistisch-wirtschaftliche Orientierung über die Lage des Landes eingeschoben, in ähnlicher Art wie im zweiten Band der „Buddenbrooks" die medizinische Orientierung über den Verlauf der Typhuskrankheit. Aber sonst folgt die Handlung restlos der Entwicklung des Helden, von frühester Kindheit an bis zum grossen Wendepunkt seiner innersten Lebenseinstellung.

Noch restloser ist die Einheitlichkeit in der Führung der Handlung beim „Zauberberg": hier fällt die Linie der Handlung vollkommen zusammen mit der Entwicklungslinie des Helden, und wird im Verlauf der Erzählung nur an jenen kurzen Stellen verlassen, wo der Verfasser plötzlich die Maske des Erzählers lüftet, um sich persönlich an den Leser zu wenden. Das Motiv der Handlung ist im Grunde genommen dasselbe wie in „Königliche Hoheit": bei beiden handelt es sich um die geistig-seelische Entwicklung eines Menschen, dem von aussen her, durch das Milieu, in das er von Jugend auf gestellt worden ist, eine bestimmte Lebenseinstellung aufgezwungen wurde, von der er sich unter dem Einfluss verschiedener Umstände allmählich frei macht, um sich einer selbständigen, persönlichen Einstellung zuzuwenden. Nur dass in „Königliche Hoheit" der ganze Lebensabschnitt bis zu dieser inneren Wandlung gezeichnet wird, während im „Zauberberg" nur ein Ausschnitt aus dem Leben des Helden,

und zwar der für diese Wandlung wichtige Ausschnitt, zur Darstellung kommt.

An der **Exposition** wird in allen drei Romanen die gleiche, äusserst peinliche Sorgfalt verwendet; alle Fäden müssen darin schon aufgenommen werden, die sich nachher in der Handlung auswirken sollen, alle Neigungen des Charakters angedeutet sein, die sich später zu ausgeprägten Zügen entwickeln sollen. Es liegt in diesem Vorbereiten einer Grundlage, von der aus alles weitere seinen Ursprung nehmen soll, oder zu der zumindest nichts Folgendes in Widerspruch stehen darf, ein zweifellos naturalistisch-logisches Prinzip der künstlerischen Auffassung, das in Einklang steht mit dem intellektuellen Grundzug des Wesens Thomas Manns. Bei der Gründlichkeit unseres Autors können wir zudem ohne weiteres erwarten, dass diese expositionelle Vorbereitung einen ziemlich breiten Raum beanspruchen wird. Dem ist auch tatsächlich so; doch sind dabei die Ereignisse der Handlung schon so geschickt in die Exposition vorgeschoben und andererseits die Andeutungen der Exposition hinwiederum derart auf Episoden der Handlung ausgedehnt, dass man die Uebergänge beim Lesen kaum merkt, dass man sich sozusagen von Anfang an von der Handlung fortgerissen fühlt.

In den „Buddenbrooks" erstreckt sich die Exposition über die beiden ersten Teile, also bis zur Seite 114; erst dann haben wir alle zum Verständnis des Weiteren notwendigen Andeutungen betreffs Familienverhältnisse, Stellung der Firma, Skizzierung des Charakters der Hauptgestalten (ausgenommen Hanno). Der Verfall der Familie findet sich angedeutet einerseits im Titel, der also hier eine Teilfunktion der Exposition übernimmt, andererseits durch den Hinweis auf Sonderlichkeiten in der Entwicklung Christians; der Verfall der Firma, der mit dem der Familie eng verbunden ist, wird nirgends schon angedeutet, doch wird die Möglichkeit eines solchen immerhin vor Augen geführt durch die anlässlich des Essens zur Feier des Familientages ausgesprochene Erinnerung an den Niedergang einer gleichartigen Firma, der durch den Verfall der Familie mitverschuldet wurde. (S. 28 f.) [106])

In „Königliche Hoheit" ist die Breite der Exposition noch auffallender, denn sie umfasst im Grunde genommen die sieben ersten Abschnitte des Buches (bis Seite 220); das sind

[106]) Auf diese versteckte Andeutung hat schon Alexander Pache hingewiesen in dem Aufsatz: „Thomas Manns epische Technik". Mitt. d. liter. Gesellschaft Bonn, II. 2. 1907.

die Ausführungen über die Jugendzeit des Fürsten, über die Lage des Landes und über die berufliche Tätigkeit Klaus Heinrichs nach seiner Vereinbarung mit dem regierenden Bruder, seit dem Augenblick also, von dem an erst er den Titel Königliche Hoheit zu tragen berechtigt ist. Diese Jugendzeit und ihre Erziehungseinflüsse, wie die Eigenart des Berufs haben den jungen Prinzen zu der Lebensansicht gebracht, die Ausgangspunkt seiner entscheidenden inneren Entwicklung und dadurch Ausgangspunkt der Romanhandlung überhaupt ist. Denn die Wandlung der Einstellung zum Leben ist bedingt durch den Einfluss Immas und der Liebe zu ihr, und eben dieseWandlung ist das Motiv dieses Werkes. Dass es sich bei der Trennung von Exposition und eigentlicher Handlung tatsächlich so verhält, wird vom Verfasser selbst gewissermassen dadurch bestätigt, dass er eine Episode aus dem expositionellen Teil als „Vorspiel" am Anfang des Romans vorwegnimmt, eine Episode, die chronologisch mit eben dem Zeitpunkt übereinstimmen könnte, da die tatsächliche Handlung einsetzt. Eine Episode aus der Romanhandlung selbst isoliert vorwegzunehmen, wäre hingegen ohne Verstoss gegen den ruhig-epischen und formal-strengen Charakter dieses Werkes kaum möglich gewesen.

Auch im „Zauberberg" nimmt die Exposition ziemlich breiten Raum ein, da sie die Aufgabe hat, uns mit den Verhältnissen auf „Berghof", mit dem physischen und seelischen Zustand Hans Castorps und mit den wichtigsten Personen des Romans bekannt zu machen; sie erstreckt sich also bis zu dem Zeitpunkt, da der Held nicht mehr als Gast und Outsider, sondern als Kranker und Gleichberechtigter von denen „dort oben" betrachtet wird, d. h. über die vier ersten Kapitel (bis zur Seite 308). Dabei ist es auch hier so, dass Handlung und Exposition unauffällig miteinander verquickt werden, zum Zwecke eines gleichmässigeren Ueberleitens von einem zum andern; deshalb treffen wir auch schon erregende Momente, wie den beginnenden Einfluss Mme. Chauchats und Settembrinis, im eigentlich expositionellen Teil, während später in der Handlung, bei der Einführung zweier neuen Persönlichkeiten (Naphta und Peeperkorn) die Exposition dementsprechend nachgeholt werden muss.

Was den **Verlauf der Handlung** anbetrifft, so gilt im Allgemeinen das Prinzip chronologischer Reihenfolge; doch in der Exposition ist dieses Prinzip in der Regel an einer Stelle durchbrochen. Am unauffälligsten noch in „Buddenbrooks", wo eigentlich die Familie als Gesamtheit Trägerin der Handlung ist und wo deshalb der Vorgeschichte der Familie ein

Kapitel gewidmet ist. Dieses Kapitel nun befindet sich nicht am Eingang des Werkes, sondern wird an einem späteren Zeitpunkt nachgeholt und geschickt in Betrachtungen eingekleidet, die Konsul Johann Buddenbrook bei Anlass der Geburt seiner Tochter Klara und bei diesbezüglichen Eintragungen in die Familienchronik anstellt.

Während wir es in „Königliche Hoheit", wie schon erwähnt, mit einem Vorwegnehmen aus der strengen Reihenfolge chronologischer Einordnung zu tun haben, sind es im „Zauberberg" wiederum Nachholungen, die diese Kette durchbrechen, und zwar sind es hier ebenfalls Entwicklungslinie der Exposition, die sich einschieben: einmal die Vorgeschichte Hans Castorps, die das zweite Kapitel ausfüllt, und die ohne Ueberleitung in die Erzählung eingeschoben wird, nur durch das Interesse an der gleichen Person mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden verbunden; zum andernmal eine kleine Episode aus der Schulzeit des Helden, die im Abschnitt „Hippe" (viertes Kapitel) nachgetragen wird als plötzlich auftauchende Erinnerung in einem Augenblich träumerischer Entrücktheit, und schliesslich die Geschichte Naphtas (fünftes Kapitel: „Operationes spirituales"), die unvermittelt eingeschoben und als Zusammenfassung gesprächsweiser Mitteilungen erklärt wird.

Die eigentliche **Führung der Handlung** steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Mitteln der Spannung; diese ist aber in allen drei Romanen bedingt durch das Interesse an der inneren Entwicklung der Menschen, denn die Ereignisse der äusseren Handlung sind im Verhältnis hierzu recht gering. Wir haben scheinbar keine wuchtigen Steigerungen, keine deutlich herausgearbeiteten Höhepunkte; der ruhige Fluss der Erzählung, die Gleichmässigkeit des epischen Verlaufs erwecken den Eindruck einer sich kaum merklich ändernden Entwicklungslinie, und wo die Handlung der künstlerischen Notwendigkeit gemäss doch zu innerlichen Steigerungen führt, bemüht sich der Verfasser, keinen pathetischen Ton in der Darstellung aufkommen zu lassen. Er unterbricht den Lauf der Dinge, verschweigt, was man vermuten kann, oder leitet durch ironische Wendung wieder in ruhigere Bahnen hinüber, die dem Temperament seiner unpathetischen Künstlerpersönlichkeit besser entsprechen.

Trotzdem lässt sich ein gegliederter Aufbau in den drei Romanen erkennen. In den „Buddenbrooks" z. B. haben wir einen merklichen Anstieg der äusseren Handlung, erkenntlich an der Entwicklung der Firma, die zugleich das Ansehen der Familie verbildlicht, bis zur Ernennung Thomas' zum Senator, bis zum Bau des neuen Hauses und zum Jubiläumsfest

des Geschäftes [107]); doch die innere Handlung, der Niedergang der Familie, hat dabei schon längstens eingesetzt; sie setzt interessanterweise eben dann ein, als andererseits der Aufstieg der Firma unter der frischen Leitung Thomas Buddenbrooks beginnt: gleichzeitig nämlich tritt das erste Zerwürfnis zwischen den zwei Brüdern zu Tage, und wir sind durch den Mund des Konsuls, ihres Vaters, auf die Bedeutung dieser Uneinigkeit vorbereitet (B. I. 61: „Eine Familie muss einig sein, muss zusammenhalten, ... sonst klopft das Uebel an die Tür ..."). Das ist zu Beginn des fünften Teils, und von nun an mehren sich auch die Anzeichen des inneren Zerfalls bei Thomas; zuerst sind es nur vage Andeutungen seines sonderlichen Wesens: Hände, die von der breiten, bürgerlichen Form der Buddenbrooks abweichen (B. I. 320); die Neigung, vor dem Hervortreten unbürgerlicher und differenzierter Gefühle zurückzuschrecken, die auch Christian teilt (B. I. 327); die Vorliebe für Superfeines und Aristokratisches (B. I. 373) und die beginnende Leidenschaft für das Zigarettenrauchen. Dann aber, im zweiten Band, werden die Hinweise bestimmter, eindeutiger: Nachlassen der Spannkraft (B. II. 40), Erschlaffung im Gesicht bei Alleinsein (B. II. 100), zugleich mit einer allgemeinen Verschärfung seiner Eigenheiten (häufiges Umkleiden, Rauchen), bis zuletzt die Tatsache selbst klar ausgesprochen wird: man findet, dass er verfallen aussieht (B. II. 329). Diese Abwärtsentwicklung Thomas' wird dabei gewissermassen noch unterstrichen durch die seines Sohnes Hanno, die von der Geburt an im Zeichen einer recht schwachen Lebenskraft vor sich geht.

Das ist die innere Handlung des Werkes, auf die der Leser durch vielfache Andeutungen vorbereitet wird, deren wichtigste im Untertitel des Romans schon steckt, deren für die Eigenart des Aufbaus bedeutendste in der Aeusserung Thomas' liegt anlässlich des Hausbaus: „Ich weiss, dass oft die äusseren, sichtbarlichen und greifbaren Zeichen und Symbole des Glückes und Aufstieges erst erscheinen, wenn in Wahrheit alles schon wieder abwärts geht."

Die Darstellung dieser Dekadenzentwicklung wird dadurch noch verdeutlicht, dass sie immer in Kontrast gesetzt wird zu umgekehrten Entwicklungen; immer wieder erhebt sich hinter den Ereignissen, die das Leben der Buddenbrooks ausfüllen, das Bild der Familie Hagenström in ihrer gesunden, urwüchsig-normalen Entwicklung, und schliesslich steht neben den zwei Brüdergestalten in noch unmittelbarerer Nähe die ihrer Schwester Tony, die durch ihre unverwüst-

[107]) Auch darauf hat A. Pache im oberwähnten Aufsatz zum Teil hingewiesen.

liche Naivität doch auch einen scharfen Kontrast bildet zur übersensiblen und differenzierten Natur jener zwei, wenn-schon auch sie durch die Misserfolge ihres Privatlebens mit beiträgt zu dem Niedergang der Firma.

Die Führung der Handlung in „Königliche Hoheit" ist einfacher, klarer, da es sich nicht um die Darstellung einer Familie in ihrer Vielgliedrigkeit handelt, sondern um die Entwicklung einer einzelnen Person, und besonders da die äussere und die innere Handlung sozusagen restlos zusammenfallen. Den grossen Höhepunkt haben wir dabei einerseits in der Zusage Imma Spoelmanns zum Liebesbunde mit dem jungen Prinzen, andererseits im Entschlusse desselben, seine Arbeitskraft in den Dienst der öffentlichen Wohlfahrt zu stellen, d. h. also ganz am Schlusse des Romans. Die glatte Entwicklung der Handlung, die glückliche Lösung für alle mahnt ans Märchenhafte, und diesen Eindruck hat der Verfasser bewusst noch gesteigert durch Einschieben von märchenhaften Wahrsagungen, die zum Vorneherein auf den glücklichen Ausgang des Ganzen hinweisen. Es finden sich im Verlauf der Erzählung aber noch weitere Andeutungen, die auf eine gute Wendung vorbereiten, so dass die dadurch erregte Spannung immer in einer Stimmung froher Erwartung bleibt (z. B. wird S. 46 schon von Schloss Delphinenort gesagt: „. . . . und als es eines Tages infolge unvorhergesehener, ja abenteuerlicher Umstände wieder zu Ehre und Jugend gelangte, erweckte das in diesen Kreisen jedenfalls allgemeine Genugtuung . . ." oder über das Verhältnis Klaus Heinrichs zu Imma S. 331: „Die Teilnahme der Oeffentlichkeit begann erst später, in seinem Sinnen und Trachten eine — dann freilich wichtige und beglückende Rolle zu spielen.")

Und auch da findet sich zu plastischerer Hervorhebung des Schicksals der Hauptperson das Mittel der Kontrastierung mit anderen Gestalten, mit Albrecht II., mit Raoul Ueberbein, ja auch mit Axel Martini; denn alle haben unter sich und mit Klaus Heinrich das Gemeinsame, dass sie eine exponierte Ausnahmestellung einnehmen, die sie zu einer gewissen Einsamkeit und zu einer bestimmten äusseren Haltung zwingt. Aber während jene drei sich innerlich unter dem Zwang ihres Schicksals zermürben, gelingt es dem Prinzen, eine innere Haltung zu gewinnen, die sein Lebensglück sichert.

Auch im „Zauberberg" nimmt sich die äussere Handlung recht bescheiden aus, umfasst sie doch den Verlauf des Aufenthaltes Hans Castorps auf „Berghof", der trotz seiner siebenjährigen Dauer an äusseren Ereignissen keineswegs reich ist und sich eigentlich beschränkt auf die Entwicklung

des physischen Zustandes des Helden und auf die Schilderung des tagtäglich ungefähr gleichbleibenden Kurbetriebs. Ein erster Höhepunkt ist darin die Offenbarung des Arztes, dass Hans Castorp ernsthafter krank sei, was eine Umwandlung seines in Aussicht genommenen dreiwöchigen Ferienaufenthaltes zu einem langfristigen Kuraufenthalt bedingt. Ein weiterer Höhepunkt bildet dann die Erklärung Dr. Behrens, dass er gesund sei und ins Flachland zurückkehren dürfe, worauf er trotzdem im Hochland bleibt, während sein Vetter, in starkem Kontrast zu ihm, nicht als gesund befunden wird und doch heimreist. Und ein letzter Höhepunkt der äusseren Handlung liegt in der endgültigen Heimkehr, die ihn am Schluss des Romans einem ganz ungewissen Schicksal entgegenführt.

Die innere Handlung nun, die der sentimentalen und der geistigen Entwicklung Hans Castorps nachgeht, ist nicht etwa besonders reich an Ereignissen des seelischen Erlebens, aber reich an gedanklichem Gehalt, an wissenschaftlich interessierten Ausführungen, an Feinheiten psychologischer Wandlungen, was vollkommen in Einklang steht mit Folgerungen, die anlässlich der „Probleme des Dichtwerks" gezogen wurden.

Die Höhepunkte dieser Entwicklungslinie stimmen wiederum nur selten überein mit denen der äusseren Handlung. Die erste, sorgfältig und von langer Hand vorbereitete Steigerung treffen wir in der Zuspitzung des Verhältnisses von Hans Castorp zu Claudia Chauchat bis zum schliesslichen Liebesgeständnis in jener bedeutsamen Faschingsnacht. Einen weiteren Höhepunkt der inneren Handlung haben wir dann im zweiten Band im Entschluss des Helden zu bleiben trotz Gesunderklärung: die Unfähigkeit zum bürgerlichen Beruf, zum gemeinschaftsdienlichen Arbeiten wird evident; hier fällt der Höhepunkt also mit einem solchen der äusseren Handlung zusammen. Ein dritter Höhepunkt liegt in der Rückkehr Mme. Chauchats und in den gesprächshaften Auseinandersetzungen zwischen Hans Castorp und Mynheer Peeperkorn, in welchen der einfache, junge Mann des Romananfangs durchaus mit der Sicherheit einer in sich gefestigten Persönlichkeit seinen Standpunkt zu wahren versteht. Der letzte Höhepunkt fällt ähnlich wie bei „Königliche Hoheit" mit dem Schluss und damit auch mit einem Höhepunkt der äusseren Handlung zusammen: es ist dies die grosse Wendung in der inneren Lebenseinstellung Hans Castorps, der Entschluss zum Dienst an der Gemeinschaft, der schon vorgedeutet liegt in gedanklichen Betrachtungen vi-

sionenhafter Art, die er bei der trotzigkühnen Skitour anstellte.

Es ist überhaupt eigentümlich, wie die traumhafte Vision im „Zauberberg" so stark als Mittel der Andeutung zur Führung der Handlung herangezogen wird; denn auch die Entwicklung des Verhältnisses Hansens zu Claudia Chauchat findet sich schon vorgängig angedeutet durch verschiedene Traumbilder (Z. I. 156, 481 f.); wahrscheinlich liegt hierbei, ausser Absichten kompositioneller Art, doch auch das gleiche bewusste Bestreben vor, wie bei der Darstellung einer okkultistischen Sitzung, nämlich auch modernste Richtungen geistiger Betätigung (Psychoanalyse, Okkultismus) im Werke zu Wort kommen zu lassen.

Dabei nehmen auch die textlichen Andeutungen im Verhältnis zu den anderen Romanen noch zu; sie finden sich nun besonders an Stellen vor, da der Verfasser selbst das Wort ergreift, um auf dieses und jenes aufmerksam zu machen, um vielleicht, wie zu verschiedenen Malen, einen kleinen gedanklichen Exkurs über den Begriff der Zeit anzustellen und dabei auch auf Ereignisse vorzubereiten, die diese Zeit mit sich bringen wird (z. B. im „Vorsatz" der Hinweis, dass Hansens Geschichte über mehr als sieben Monate sich erstrecken würde; Z. I. 57, dass seinem Schicksal eine überpersönliche Bedeutung zuzuschreiben sei; Z. I. 309, dass eine Erscheinung bevorstehe, über die man sich wundern werde; Z. II. 14, dass Frau Chauchat zurückkehren werde, oder Z. II. 391, dass Mynheer Peeperkorn gegen Winterende sterben werde). Zuweilen allerdings, und das bezieht sich vornehmlich auf die Ereignisse der Faschingsnacht nach der Liebeserklärung, beziehen sich diese Andeutungen auf Dinge, die schon geschehen sind, aber bisher im Ungewissen des Verschweigens belassen wurden, oder die der Verfasser wieder in Erinnerung bringen möchte, um auf gewisse Punkte des Geschehens, besonders auf die Relativität aller Zeitbegriffe aufmerksam zu machen.

Alle diese kleinen Hinweise sind dazu angetan, das Interesse des Lesers zu erregen, zu erhöhen; es ist dem Autor sehr daran gelegen, die Spannung mit allen Mitteln seiner ausgeklügelten Kunst zu schüren, denn er ist sich wohl bewusst, dass bei seiner gründlich-ausführlichen Darstellungsart sich verschiedene Abschnitte im Werke finden, die ziemliche Forderungen an das gedankliche Mitkommen stellen; er muss durch die formale Klugheit des Aufbaus, der Komposition aufzuwiegen versuchen, was dem Werke an äusserem Geschehen abgeht. Die raffinierteste Bedachtsamkeit

zeigt er dabei in der Aufstellung der Personen um seinen Helden herum.

Als erste Person, die der geistigen Beeinflussung dienen kann, tritt dem Helden dessen Vetter Joachim entgegen; sobald jener, und mit ihm auch wir, die Leser, seine genügende Bekanntschaft gemacht haben, schwächt sich unser lebhaftes Erstinteresse ab. Sofort wird eine weitere, problematischere Gestalt eingeführt: Settembrini, der längeres Studium erfordert als der einfache, gerade Charakter Joachims, und der sich geistig den zwei Vettern glatt überlegen zeigt. Sobald Settembrinis Einfluss und Neuheitsreiz abzunehmen beginnt, tritt eine weitere Persönlichkeit auf den Plan: Naphta, der sich an Problematik und scharfer Denkkraft auch Settembrini überlegen zeigt. Und kaum hat der Einfluss Naphtas auf Hans Castorp seinen Höhepunkt überschritten, taucht als problematischste und vital-überlegenste Gestalt Mynheer Peeperkorn auf, nach dessen Verschwinden gegen den Schluss hin tatsächlich etwas wie eine Lücke im Buche, d. h. im Kreis um Hans Castorp zurückbleibt. Diese Nacheinanderfolge neuerscheinender Persönlichkeiten, bei welchen eine die andere überbietet, bedeutet immerhin eine Steigerung, die ihresgleichen sucht. Daneben haben wir noch zwei Personen, die während der ganzen Dauer von Hansens Aufenthalt auf dessen geistige Entwicklung einwirken: Krokowski und besonders Dr. Behrens, während sein sentimentales Erleben sich einzig um die Gestalt Claudia Chauchats konzentriert und sich nur bis Schluss des ersten Bandes steigert. Der zweite Band versagt uns also in dieser Hinsicht eine Steigerung, wie wir sie in Bezug auf die geistig-vitalen Persönlichkeiten erleben dürfen.

V.

Titel.

Die Setzung eines Titels über Teile des Ganzen entspricht einem durchaus künstlerischen Bestreben, diese Teile nicht nüchtern-statistisch mit abstrakten Zahlenbegriffen zu bezeichnen, sondern sie in konkreter Weise durch kurze Charakterisierung von einander zu unterscheiden. Allerdings muss sich dieser Titel dabei in jeder Hinsicht den Gesetzen der Komposition einordnen; er darf nichts von der Spannung, die das Interesse des Lesers fesselt, in irgendwelcher Weise beeinträchtigen, und doch muss er dem Inhalt des Folgenden

vollkommen entsprechen, damit nicht Einfühlung oder gedankliche Voraussicht irregeführt werden; er wird im Gegenteil umso besser seinen Zweck erfüllen, je mehr er selbst der Erhöhung der Spannung dient, ohne durch seine Wirkung eine relative Abschwächung des Nachfolgenden zu verursachen.

Für die Betrachtung der Titel kommen einerseits die Hauptüberschriften der Novellen und Romane in Frage, andererseits die Kapitelüberschriften der zwei späteren Romane, da die „Buddenbrooks" nur zahlenbezeichnete Teilabschnitte aufweisen. Auch da lassen sich verschiedene Grundsätze ermitteln, nach welchen die Titelgebung vorgenommen worden ist.

Wohl die grösste Zahl der Ueberschriften ist objektivzusammenfassender Art; mit einem Ausdruck im Allgemeinen soll damit angegeben werden, um was („Das Eisenbahnunglück", „Beim Propheten") oder um wen („Tonio Kröger", „Buddenbrooks") es sich im darunter Folgenden vorwiegend handeln soll. Dies ist auch die Art der Titelgebung, die im Roman „Königliche Hoheit", mit Ausnahme des letzten Kapitels, restlos vorherrscht. („Das Land", „Der hohe Beruf", „Albrecht II.", „Imma", u. s. w.) Es ist auch die häufigste Art innerhalb des „Zauberbergs" („Ankunft", „Herr Albin", „Exkurs über den Zeitsinn").

Daneben treffen wir zu ähnlichem Zwecke auch stichwortartige Titel, die sich wohl auf einen Teil des nachfolgend Berichteten beziehen, doch nicht Anspruch erheben, das Ganze zu umfassen („Er kommt um die Ecke" in „Herr und Hund", „Der Tod in Venedig"; in „Königliche Hoheit" gehört dazu einzig die letzte Ueberschrift: „Der Rosenstock"; im „Zauberberg" z. B.: „Politisch verdächtig", „Mein Gott, ich sehe!", „Vingt et un"). In solchem Falle stehen dann öfters koordinierte Bezeichnungen als Titel („Unordnung und frühes Leid"), wobei durch die unvermittelte Zusammenstellung von Unzusammenhängendem oft ein ironischer Klang erwirkt wird (z. B. im „Zauberberg": „Neckerei. Viatikum. Unterbrochene Heiterkeit", oder „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit", oder „Vom Gottesstaat und von übler Erlösung").

Metaphorische Titel, die gewissermassen ein Rätsel aufgeben, das man vor der Lektüre des betreffenden Teils nur unsicher, erst nachher richtig deuten kann, die also die Spannung erhöhen, ohne etwas zu verraten, finden sich noch ziemlich häufig vor. Es sind dies z. B. die Titel der Novellen: „Der Bajazzo", „Tristan", „Gladius Dei", „Die Hungernden". Auch die Bezeichnung „Der Zauberberg" ge-

hört hierher, und im letzteren Roman die Ueberschriften: „Ehrbare Verfinsterung", „Satana", „Enzyklopädie", „Totentanz", „Walpurgisnacht", „Abgewiesener Angriff", „Strandspaziergang", „Der Donnerschlag".

Schliesslich können wir auch noch vereinzelte subjektiv-beurteilende Titel unterscheiden, in welchen die Ansicht und Bewertung des Verfassers zum Ausdruck kommen, vielleicht als Ausdruck der allgemeinen Meinung überhaupt (so die Novelle „Schwere Stunde", und im „Zauberberg" die Kapitelteile: „Ehrbare Verfinsterung", „Gedankenschärfe", „Als Soldat und brav", „Der grosse Stumpfsinn").

Im Allgemeinen können wir festhalten, dass auch in dieser Hinsicht die Novellen eine gleichartige Behandlung erfahren, während bei den Romanen eine bestimmte Wandlung nicht zu verkennen ist. An Stelle der nüchternen Zahlenbezeichnungen in den „Budderbrooks", an Stelle der formal-strengen Korrektheit der Titelgebung in „Königliche Hoheit", greift im „Zauberberg" eine solche Platz, die auf grösserer gedanklicher Beweglichkeit und auf einem entwickelteren Sinn für Abwechslung und künstlerische Freiheit beruht.

VI.

Zusammenfassung.

Die Frage, die am Schluss dieser Untersuchungen über Entstehung und Eigenart des epischen Kunstwerks bei Thomas Mann unwillkürlich noch auftaucht, ist die, ob nicht auch hier, wie in der geistigen Einstellung des Künstlers, gewisse Veränderungen festzustellen seien, die eine wesentliche Wandlung des formalen Schaffens bezeugen. Thomas Mann selbst hat ja auf einzelne Unterschiede hingewiesen, wenigstens was „Buddenbrooks" und „Königliche Hoheit" anbetrifft, und weitere Unterschiede sind uns schon bei der Betrachtung verschiedener Teilgebiete der epischen Technik aufgefallen; es gilt also nur, diese vereinzelten Eindrücke zusammenzufassen, um die Frage bejahen zu können, und allenfalls nach den Gründen zu forschen, die solche Wandlungen bedingen.

Denn so wie wir unseren Autor kennen, als Künstler des kritisch-wägenden Intellekts, des disziplinierten, bewusst-formenden Willens, als den grossen Zweifler an der schöpferischen Kraft des warmen, doch trügerischen Emp-

findens, können wir uns allerdings nicht vorstellen, dass eine solche Entwicklung etwa auf unmerkliche tagtägliche Veränderungen der Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen sei, wenn auch manches im künstlerischen Schaffen unbewusst bleibt, was nachträglich als Richtlinien dieses Schaffens analysiert werden kann. Hier ist es ganz offensichtlich zum grössten Teil ein bewusstes Verändern des gestaltenden Willens, ein bewusstes Eingehen des künstlerischen Intellektes auf neuerworbene Einsichten des individuellen Formempfindens.

Die Novellen weisen dabei, als Gesamtheit genommen, das konstantere Gepräge als die Romane auf; in jedem Teil der Komposition herrscht der Grundsatz grösstmöglicher Objektivität vor. Dieses Streben nach objektiver Orientierung, das zum Wesen dieser Novellen gehört, kam ursprünglich in kürzer, knapper Fassung und besonders in rascher, unmittelbarer Einführung in die Handlung zum Ausdruck, scheint sich aber nun immer mehr, wenigstens was die Erlebnisnovellen anbetrifft, in ausführlichen und gewissenhaft weitausholenden Einleitungen auszuwirken. Der Raum, der der eigentlichen Handlung zugedacht wird, nimmt dadurch verhältnismässig ab, und damit verringert sich auch das eigentlich epische Geschehen. Dem gegenüber wächst die technische und stilistische Ausgeschliffenheit des Werks; die subjektiven Wendungen, die streng genommen gegen das Gesetz absoluter Objektivität verstiessen, verschwinden als solche, erscheinen aber als Mittel klarer und zielsicherer Verbindung in objektivierter Form (Einflechtungen der berichtenden Person in Ich-Erzählungen oder Wiedergabe von Eindrücken und Gedankengängen dargestellter Personen).

Die Betrachtung der Romane lässt eine noch weitergehende Wandlung erkennen, die aber durchaus in ähnlicher Richtung weist wie die eben erwähnte. „Buddenbrooks", als Erstlingsroman (1900), zeigen das lockerste äussere Gefüge, beruhend in einer relativen Willkür und Zufälligkeit der Gliederung und im Bestreben nach Bewegtheit, Lebendigkeit in der Darstellung des Handlungsverlaufs (Kapitelübergänge, Einführung der Personen, Führung der Handlung). Die Mannigfaltigkeit dieses Geschehens zu meistern hilft, in Anlehnung an naturalistische Vorbilder, das Bemühen um sorgfältig beachtete Sachlichkeit der Wiedergabe, um möglichst wirklichkeitswahres Nachgestalten. Dieser Darstellung des Geschehens nach Grundsätzen eines kritisch-vergleichenden Kunstgeistes geht aber ein freies, organisches Wachstum der Idee voraus. „Geworden, gewachsen" nennt daher auch Thomas Mann diesen Roman, und nicht „gemacht oder ge-

formt“ [108]), d. h. nicht etwa aus aesthetisch-formalen Absichten heraus bewusst und bedacht weiterentwickelt.

„Königliche Hoheit“, der zweite Roman (1909), zeigt demgegenüber strengste formale Zurechtlegung (Gliederung, Titel, Kapitelübergänge), peinlich beachtete Objektivität der Darstellung, die zusammen mit einer klaren, einfachen, zum Vorneherein gedanklich festgelegten Linie des Aufbaus den Eindruck des kunstvoll Beherrschten, des kritisch Geformten erwecken. „Auf Mass und Verhältnis gestellt“, lautet diesmal die Charakteristik des Autors. [109]) Die von der Darstellung umfasste Zeitspanne ist dementsprechend auch bedeutend geringer als bei den allerdings zweibändigen „Buddenbrooks“: dort die Entwicklung einer Familie über drei bis vier Generationen, hier die Entwicklung einer Persönlichkeit über zwei bis drei Jahrzehnte, wobei hauptsächlich die letzte Phase dieser Entwicklung in Betracht gezogen wird. Auch das trägt bei zur strafferen Vereinheitlichung der Handlung, andererseits aber auch zur Verlangsamung des Tempos, was sich gleich eingangs bemerkbar macht an der im Vergleich zu „Buddenbrooks“ länger und ausführlicher gewordenen Exposition.

Der „Zauberberg“, als letzterschienener Roman (1925), ist nicht einfach nur Ergebnis einer Synthese aus den beiden ästhetischen Richtungen, die in den zwei ersten Romanen zur Auswirkung kommen. Wohl verbindet sich in gewisser Hinsicht das organische Wachsen der „Buddenbrooks“ mit der klaren formalen Beherrschtheit der „Königlichen Hoheit“ (Gliederung, Kapitelübergänge, Aufbau der Handlung); aber es tritt noch Weiteres hinzu. Das Wesentliche an der Formung dieses dritten Romans ist der Einfluss der künstlerischen Subjektivität (subjektive Einsätze, Ueberleitungen, Andeutungen), die in selbstsicherer Beweglichkeit immer wieder die starre Hülle strengster Objektivität durchbricht, ohne den Fluss der Erzählung aufzuhalten, ohne die innere Sachlichkeit der eigentlichen Handlung zu gefährden, in vollkommener Sicherheit über die harmlose Wirkung solcher künstlerischen Freiheiten. Diese Sicherheit im Erzählen ist natürlich undenkbar ohne das Bewusstsein des eigenen Könnens („Man kann alles erzählen, wenn man zu erzählen weiss!“ [110]), und jede Unterbrechung der objektiven Erzählung ist Willkür, die dem Bewusstsein der restlosen Beherrschung alles Gesetzmässigen, Technischen entspringt, oder — um mit Oskar Walzel zu re-

[108]) vergl. Betr. S. 58.

[109]) vergl. Betr. S. 67.

[110]) F. d. T. S. 234.

den[111]) — „Lässigkeit, geboren aus einem starken Formwillen".

Diese selbstbewusste Haltung des Künstlers, die nichts mehr verrät von der hartnäckigen Skepsis langer Jahre, ist der Abschluss jenes langsamen Wandlungsprozesses von pessimistisch-ironischer Lebensfremdheit zu heiter-ironischer, lebensbejahender Geistigkeit, auf welche diese Ausführungen nachdrücklich hinzuweisen sich bemühten.

Dieser Weiterentwicklung der technischen Fertigkeit (Aufbau der Handlung, Gruppierung der Personen) entspricht aber eine andere in umgekehrter Richtung: das Bild nämlich, das durch das Objektiv der Darstellung eingefangen wird und das wir schon im zweiten Romane kleiner werden sahen, verringert sich noch mehr, dem äussern Umfange nach. Die Zeitspanne, die dargestellt wird, umfasst nur noch sieben Jahre, das Tempo wird infolgedessen noch langsamer und die Exposition noch ausführlicher, übereinstimmend mit den Erscheinungen, die wir auch in der Entwicklungslinie der Novellen vorfanden. Doch innerlich gewinnt dieses Bild an Reichhaltigkeit, durch die Fülle der geistig interessierten Details, durch die Erfassung des menschlich-geistigen Hintergrundes, der sich zu einem entsprechenden zusammenfassenden Weltbild rundet. Das gedankliche Erleben erreicht eine Entfaltung, die wir uns eingehender nicht vorstellen könnten, allerdings unter Verzicht auf gleichartige Gestaltung des seelisch-gefühlshaften Erlebens (siehe: „Die Probleme des Dichtwerks") in klarer Einsicht der Grenzen des eigenen Schöpfertums.

Auch diese Erkenntnis ist notwendig, um unseren Eindruck zu formen über die Entwicklung Thomas Manns als gestaltenden Künstler.

[111]) „Das Wortkunstwerk. Objektive Erzählung." S. 205.

Literatur-Verzeichnis.

I. THOMAS MANNS WERKE.

B. Buddenbrocks. Verfall einer Familie. 2 Bde.

N. Novellen. 2 Bde.

K. H. Königliche Hoheit.

Z. Zauberberg. 2 Bde.

Betr. Betrachtungen eines Unpolitischen.

R. und A. Rede und Antwort. Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze.

Bmgen. Bemühungen. Neue Folge der gesammelten Abhandlungen und kleinen Aufsätze.

F. d. T. Die Forderung des Tages. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1925–1929.

— Herr und Hund. — Gesang vom Kindchen. Zwei Idyllen. S. Fischer, Berlin 1919.

— Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Buch der Kindheit. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin und Leipzig 1925.

— Der kleine Herr Friedemann und andere Novellen, (worunter: „Der Wille zum Glück“). S. Fischer, Berlin 1925.

— Unordnung und frühes Leid. Novelle. S. Fischer, Berlin 1928.

— Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis. S. Fischer, Berlin 1930.

— Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft. S. Fischer, Berlin 1930.

II. BIOGRAPHIEN UND SPEZIALUNTERSUCHUNGEN.

Wilhelm Alberts: Thomas Mann und sein Beruf. Leipzig 1913.

Hanne Back: Thomas Mann. Verfall und Ueberwindung. Wien 1925.

Arthur Eloesser: Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1925.

Carl Helbling: Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung. Eine Studie über Thomas Mann. Zürich 1922.

Gerhard Jacob: Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Décadence. Diss. Leipzig 1926.

Oskar Jancke: Das kritisch-analytische Schaffenselement im Werke Thomas Manns. Diss. München 1921.

Getrud Kast: Romantisierende und kritische Kunst. Stilistische Untersuchungen an Werken von Ricarda Huch und Thomas Mann. Diss. Bonn 1928.

Fritz Klemperer: Thomas Manns Zauberberg im ärztlichen Urteil. Frankfurter Zeitung 22. VI. 1926.

Alexander Pache u. Ernst Bertram: Das Kunstwerk Thomas Manns (A. Pache: Thomas Manns epische Technik; E. Bertram: Das Problem des Zerfalls). Mitteilungen der literar-historischen Gesellschaft Bonn II. 2. 1908.

Hans Arnim Peter: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Bern 1929.

Hans Rosenkranz: Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert. Berlin 1925.

III. **ALLGEMEINES:**

Hugo Bieber: Der Kampf um die Tradition. Stuttgart 1928.

Emil Ermatinger: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich-Leipzig-Wien 1928.

Robert Faesi: Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung. Zehn Essays. Zürich-Leipzig-Wien 1922.

W. Grebe: Die Erzählungstechnik Viktor Scheffels. Diss. Münster 1919.

Ricarda Huch: Die Romantik. 2 Bde. Leipzig 1918.

H. Kelter und T. Kellen; Versuch einer Theorie des Romans und Erzählungskunst. Paderborn 1876.

Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Berlin 1920.

Hans Naumann: Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885—1923. Stuttgart 1923.

Käthe Offergeld: Marie von Ebner-Eschenbach. Untersuchungen über ihre Erzählungstechnik. Diss. Münster 1918.

Robert Riemann: Goethes Romantechnik. Leipzig 1902.

H. Schierding; Untersuchungen über die Romantecnik Spielhagens. Diss. Münster 1915.

Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. 18. Aufl. Leipzig 1922.

Fritz Strich: Dichtung und Zivilisation. München 1928.

Rudolf Unger: Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey. Zürich 1917.

Oskar Walzel: Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens. Leipzig 1926.

Oskar Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tode. Berlin 1920.

Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Erstes Kapitel: Der Einfluss der Zeit 5

Zweites Kapitel: Die Entstehung des Dichtwerks . . 13

I. Die Wendung zur Kunst 13

II. Die Art des Schaffens 18

III. Die Wahl und Darstellung des Stoffes . . . 23

VI. Die Probleme des Dichtwerks 27

Drittes Kapitel: Die Komposition des Dichtwerks . 35

I. Gliederung 35

II. Einsätze und Schlüsse 38

III. Einführung der Personen 46

IV. Führung der Handlung 49

1. Die Novellen 49

2. Die Romane 54

V. Titel 63

VI. Zusammenfassung 65

Literatur-Verzeichnis 69

CURRICULUM VITAE.

Am 25. Dezember 1902 zu Paris geboren, kam ich, Louis Georges Erlacher von Basel, Sohn des Ingenieurs Georg J. Erlacher aus Basel und der Kathinka geb. Rase, erst mit 12 Jahren, bei Kriegsausbruch 1914, nach meiner Heimatstadt, der deutschen Sprache noch unkundig. Ich wurde in die zweite Klasse der damaligen Unteren Realschule aufgenommen und trat Ostern 1917 in die Obere Realschule ein, wo ich allerdings nicht lange verblieb. Im Sommer des gleichen Jahres übersiedelten meine Eltern in die unmittelbare Nähe Berlins. Nahezu zwei Jahre besuchte ich dort die Obere Realschule zu Spandau (Obertertia und Untersekunda). Dann kehrten meine Eltern Ostern 1919 mit mir nach Basel zurück, wo ich wieder in meine frühere Klasse eintreten konnte. Im Herbst 1921 nach dem Maturitätsexamen (die Ergänzungsmatur in Latein erlangte ich zwei Jahre später) nahm ich das Studium an der Universität Basel auf und zwar hauptsächlich in den Fächern: Deutsch, Französisch, Geschichte und Pädagogik. Im Winter 1923|24 verbrachte ich ein Semester an der Universität zu Paris, und nach zwei weiteren Semestern in Basel bestand ich im Februar 1925 das Mittellehrerexamen in den genannten Fächern.

Von Mai 1925 bis März 1927 wurde ich durch verschiedene Vikariate an der Realschule Basel (jetzt Realgymnasium) in Anspruch genommen. Im Frühjahr 1927 wurde ich an die gemischte Sekundarschule zu Binningen (Baselland) gewählt, wo ich bis zu meiner Wahl ans Realgymnasium Basel im Frühjahr 1932 verblieb.

Während meines Studiums, das ich auch nach meiner Anstellung in Binningen fortsetzte, besuchte ich in Basel Vorlesungen und Uebungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Bächtold, Baumgartner, Bruckner, Dürr, Häberlin, Hoffmann-Krayer, Joël, Nussberger (jetzt Riga), Roches, Schmid, Steiner, Tappolet und Zinkernagel, unter dessen Leitung diese Dissertation entstanden ist, in Paris bei den Herren Professoren Bouglé, Chamard, Diehl, Gilson, Guignebert, Hauser, Le Breton, Lichtenberger, Michaud, Mario Roques und Seignobos. Allen meinen Lehrern spreche ich meinen aufrichtigsten Dank aus für die mannigfach empfangenen Anregungen und Förderungen.